دراسة العدد

حوار الفنون
بين الشعر والرسم والمعمار والغناء
قراءة في سينية البحتري

الدكتور أحمد درويش
أستاذ النقد الأدبي والمقارن
جامعة القاهرة

تعد سينية الشاعر العباسي الكبير أبي عبادة الوليد بن عبد الله الطائي المشهور بالبحتري (206 – 284هـ) واحدة من روائع الشعر العربي القديم ومن القصائد المقروءة في تراثه الجميل.

وهي تحفة فنية جديرة بالتأمل والقراءة وإعادة القراءة مرات متعددة ومن زوايا مختلفة؛ فهي نموذج جيد لتيار رئيسي في شعراء القرن الثالث الهجري وفي الشعر العباسي بصفة عامة يجنح إلى ما يسمى بشعر الطبع الذي كان البحتري أبرز ممثليه في مقابل شعر الصنعة الذي كان شعر أستاذه أبي تمام أبرز معبر عنه، وكان تقابل هذين النموذجين مصدر ثراء كبير للحوار النقدي الواسع الذي دار حول طبيعة الشعر بصفة عامة، وشعر أبي تمام والبحتري بصفة خاصة، وأنتج فيما أنتج، كتاب الموازنة بين الطائيين للآمدي، وهي من ناحية ثانية إحدى قصائد الجرس الموسيقي المتميز من خلال إيقاع بحر الخفيف الغنائي، وقافية السين التي هي إحدى القوافي العصية قليلة الشيوع في الشعر، وهي إلى جانب ذلك حرف يحمل سحر الهمس الذي يقع في منطقة بين الكتمان والبوح والإخفاء والإظهار، ويشف صوتيًّا عن بعض جوانب هواجس النفس، وقد كانت من هذه الزاوية موضع عناية ومعارضة شعراء بارزين في العصور اللاحقة، ومنهم أحمد شوقي في سينيته الشهيرة.

لكن محور القصيدة أو مضمونها يضعها في طائفة مجموعة قليلة من القصائد التي تدور حول تأمل الفنان الشاعر في حصاد إبداع فنانين آخرين مثل الرسام أو المعماري أو المغني أو الموسيقي أو التمات، وغيرهم من أرباب الفنون الجميلة، التي تلتقي مع الشعر في دائرة الفن وتتسم العلاقة بينها وبينه برهافة خاصة تمتاز بها عن الأنماط الأخرى الشائعة في بقية معنى مبنى القصائد، التي يكون فيها أحد الطرفين فقط وهو الشاعر منتميًا إلى دائرة الفن، ويكون

الطرف الموصوف "ذاتًا" أو "موضوعًا" لا ينتمي بالضرورة إلى هذه الدائرة، كما هو الشائع في قصائد الشعراوي.

واللافت للنظر أن القصيدة وهي تلج هذه "الدرب الخاص" اتكأت على دعامتين رئيسيتين. ينتميان إلى "الدرب العام" في المنحنى الشعري وهما دعامة "الوقوف على الأطلال، ودعامة "الرحلة" فقد كانت القصيدة العربية في تقاليدها كما رصدها ناقد مثل ابن قتيبة ترتكز على البدء بالوقوف على الأطلال، وبكاء الديار، لتتسلى في إثر ذلك بالرحلة التي تكل خلالها المعطي، ويلحق الجهد بالراحلين، ولا يخفف من ذلك كله إلا لقاء وجه المحبوب، وهو هدف القصيدة الرئيسية الذي تنطلق القصيدة في وصفه ومدحه انطلاقًا من هاتين الدعامتين التقليديتين.

لكن الذي قد يلفت النظر مرة أخرى أن الشاعر هنا خالف في الترتيب المألوف بين الدعامتين، وهو الترتيب الذي يجعل الوقوف على أطلال ديار المحبوب، دافعًا إلى الرحلة نحو ديار الممدوح، أي: يجعل الوقف على الأطلال سابقًا على الرحلة دائمًا، أما هنا فقد عكس الشاعر ترتيب الدعامتين فبدأ بالرحلة وانتهى بالأطلال، ولأنه بدأ بالرحلة، فقد كان لا بد أن يسبقها مثير شعوري يتكافأ مع مثير الرحلة في قصيدة الغزل والمدح التقليدي، وإذا صح أن يقال إن المثير هناك كان يدور غالبًا حول "محبة ابنة العم" التي رحلت عن الديار، وتم الوقوف على أطلالها، فإنه قد يصح أن يقال إن المثير هنا هو "جفوة ابن العم" الذي مازال يسكن الديار:

ولقد رابني نُبُوُّ ابن عمي
بعد لين من جانبيه وأنس

وإذا ما جفيت كنت جديرًا
أن أرى غير مصبح حيث أُمسي

حرضت رحلي الهموم
فوجهت إلى أبيض المدائن عنسي

أتسلى عن الهموم وآسى
لمحل من آل ساسان درس

أذكرتنيهم الخطوب التوالي
ولقد تُذكر الخطوب وتُنسي

إن الرحلة هنا، لم تأخذ من الحيز أكثر مما يأخذه المعبر القصير المؤدي إلى الميدان الرئيسي، ولهذا فإن أداة الرحلة وهي الناقة لم تأخذ الوصف الذي كانت تحظى به غالبًا عند طرفة بن العبد والذي تكاد تتحول عبره إلى غاية بدلًا من كونها وسيلة، واكتفى الشاعر هنا بالإشارة إليها في نصف بيت "هو وجهت إلى أبيض المدائن عنسي".

إن الشاعر يلج من هذا المعبر القصير إلى المحل الدارس" وهو التعبير الأثير عن

الوقوف على الأطلال: "وآسى لمحل من آل ساسان درس". لكننا ما نلبث أن نلمس فرقًا رئيسيًّا بين طريقة توظيف "المحل الدارس" هنا، وتوظيفه في قصيدة الوقوف على الطلل التقليدية، ويأتي هذا الفرق من الرغبة في توظيف هذا الرمز باعتباره رمز "إحالة إشارية" كما هو الشأن في مجمل قصائد الوقوف على الأطلال في التراث القديم؛ إذ تم توظيفه باعتباره "دالًا رئيسيًّا" يتم التأمل فيه والحوار معه لذاته، ولا يكتفى منه بوظيفة "الإحالة الإشارية" السائدة كما هو الشأن هنا.

والذي يتأمل توظيف "دال" الأطلال في مجموعة قصائد مثل المعلقات يتبين له الطبيعة الإشارية العابرة لمفرداتها. ولا يكاد يختلف مغزى مكان منها عن مغزى مكان آخر، سواء أكان هذا المكان هو سقط اللوى" الذي يحدده امرؤ القيس بأنه بين "الدخول فحومل فتوضح فالمقرأة" أو كان هذا المكان هو "برقة ثهمد" التي تلوح عند طرفة كباقي الوشم في ظاهر اليد، أو كانت الأطلال بالعلياء فالسند" كما هو الشأن عند النابغة، التي لم تنل من وصف النابغة، إلا أنها أقوت وطال عليها سالف الأمد" ومع أنه فصل بعض جوانب الإقفار فيها فإنه لم يلبث أن دعا سامعه إلى الإضراب عنها صفحًا؛ باعتبارها لا ارتجاع لها: "فعد عما ترى إذ لا ارتجاع له"، وهي إشارة يكاد يكمن فيها المفتاح الفاصل بين توظيف القدماء للطلل، وتوظيف البحتري له كما سترى.

ونتيجة الفناء والإقفار التي انتهى إليها النابغة هي التي انتهى إليها عبيد بن الأبرص في صدر معلقته بعد أن وقف أمام أطلال "ملحوب" وما جاورها عدة أبيات انتهى بعدها إلى أنها:

بدلت من أهلها وحوشًا
وغيرت حالها الخطوب

أرض توارثها شعوب
فكل من حلها محروب

وربما كان عنترة بن شداد في معلقته، أكثرهم محاولة لبث الحياة، في الطلل، حين دعاه إلى أن يتكلم، وألقى عليه تحية الصباح

يا دار عبلة بالجَواء تكلمي
وعمي صباحًا دار عبلة واسلمي

ومع ذلك فإنه لم يلبث أن ذكر أن الطلل قد تقادم عهده، وأقفر بعد رحيل محبوبته:

حُيِّيتِ من طَلَلٍ تَقَادَمَ عَهْدُهُ
أَقْوى وأَقْفَرَ بعد أَمِّ الهَيْثَمِ

لكن البحتري في المقابل، لا يهيل الفناء على طلله، وإنما يمنحه علائم الحياة ويجعله مكتسيًا باللون الأبيض، لون الصباح المشرق ورمز الحياة المتجدد، ويجعله مثيرًا للتسلية والاعتبار، جاذبًا نحوه متأمليه

ليجدوا المتعة في تأمله، وليس طاردًا لهم لكي يبحثوا عن العوض في فيافي الصحراء، أو في عطاء الممدوحين:

حضَّرت رحلي الهمومُ فوجهتُ

إلى أبْيَضِ المَدَائنِ عَنْسِي

أتسَلَّى عن الحُظُوظِ وآسى

لِمَحَلٍّ مِنْ آل سَاسَانَ دَرْس

أذكّرتنيهم الخطوبُ التوالي

ولقد تُذكر الخطوبُ وتُنسي

إن الطلل هنا موضع جذب وتأمل، وليس مجرد إشارة إيحاء وتحول ونقطة الجذب في الطلل هنا تكمن في قيمته الفنية، فهو حصاد إبداع فنان، سواء أكان نحاتًا أو بناء أو رسامًا، وليس مجرد بقايا ظاهرة طبيعية تداعت وماتت، ولم يبق إلا آثارها. إن ما شاهده امرؤ القيس في سقط اللوى، وما شاهده طرفة في "برقة ثهمد" أو شاهده النابغة في "العلياء" والسند، أو شاهده عنترة في "الجواء" كانت بقايا ميتة صامتة، لأشياء كانت ذات يوم حية ناطقة، شجرة كانت تظل المحتبين، ولم يبق إلا جذعها الجاف، وموقدًا كانوا يستدفئون عليه، ولم يبق إلا حجارته الباردة، وبيتًا كانوا يلتقون في ستر حيطانه، وتحت سقفه الذي هوى، وتداعت بعده الحيطان، فضلًا عن حفرة كانت موضعًا لوتد تشد إليه خيمة لم يعد لها وجود. ومثل هذه المعالم حتى وهي حية، كانت تقام استجابة للضرورة المعيشية، وليس تلبية للمتعة الفنية، ولكن أطلال البحتري التي يقف أمامها، لا تنتمي إلى مجال الضرورة، وإنما إلى مجال الاختيار والمتعة الفنية، وعلى حد تعبير الشاعر نفسه:

حِلَلٌ لم تكن كأطلال سُعدى

في قفار من البسابس مُلس

وفي هذا الإطار، فإن الطلل يبقى موضع تأمل لذاته من ناحية، وباعثًا على التأمل فيما وراءه من ناحية أخرى، شأنه في ذلك، شأن أي عمل فني آخر في الفنون القولية أو الجمالية.

والفنانان اللذان تقف القصيدة هنا أمام حصاد فنيهما هما: المعماري والرسام، مع الإشارة إلى فن المغني من خلال التعرض لروعة بناء القصر، وجمال لوحة معركة أنطاكية المعلقة على أحد جدرانه، ولم تجئ اللوحات الشعرية الراصدة لإبداع كل من الفنانين منفصلة تمامًا فيما بينها، وإنما جاءت متداخلة تداخل مبنى الإيوان واللوحة التي يحتويها، وقد جاء معمار القصيدة في هذا المجال شديد المواءمة مع معمار العملين الفنيين اللذين ترصدهما - فكما أن معمار الإيوان سابق وملازم ولاحق لمعمار اللوحة، لأنه هو الذي يحتويها، ويشد عيني الوافد الناظر إليه، قبل أن تقع عليها، ويستمر الانبهار به بعد التأمل فيها - فقد

جاءت الأبيات التي تصف الإيوان، سابقة على أبيات اللوحة، ولاحقة لها وكأنها تحتويها بين طياتها.

وقد جاءت ترنيمة الافتتاح في وصف القصر، متصلة بالحديث عن آل ساسان مقصد رحلته التي يتسلى بها عن الحظوظ، وجاء رصد المكان الذي خلا منهم، لائقًا بشموخهم وقت أن كانوا يعمرونه في عيش خفيض.

وهـم خافـضون في ظِـلٍّ عـالٍ
مـشرف يَحْـسِرَ العُيُـونَ ويُخْـسي

وقد عزف الشاعر على نغمة التقابل بين العيش الخفيض والقصر العالي، ونغمة التناغم بين "الشرف" الذي يقع من خلاله القصر على جبل مرتفع والشرف" في جانبه المعنوي الذي ينصرف إلى علو المكانة، كما تظل عبارة يحسر العيون ويخسي، قابلة للتأويل في الجانبين الحسي والمعنوي.

وتظل الصور تراوح بين المكان ومن كانوا ساكنيه، وتخلع ما يحل بأحد الطرفين على الآخر، وفق قانون الزمن، الذي يجعل الثبات من نصيب البنيان والتغير من نصيب الإنسان، ونحن هنا مرة أخرى نكاد نرصد لحظة مضادة، لما كان يرصده الواقف على الأطلال في صورتها التقليدية في القصيدة العربية؛ حيث كان التغير هنالك من نصيب البنيان والصمود والمقاومة من نصيب الإنسان، فيندفع العاشق وراء المحبوبة من المكان القفر الذي خلا منها، إلى المكان العامر الذي حلت به كما كان يقول عنترة:

وتحُـلُّ عَبْلَـةُ بـالجَواءِ وَأَهْلُنَـا
بـالحَزْنِ فالـصَّمَّانِ فـالمُتَثَلَّمِ
كيـف المـزار وقـد تربـع أهلهـا
بعنيـزتين، وأهلُنَـا بـالغَيْلَمِ

وفي المقابل، تأتي صورة البحتري للقصر الذي مازال شامخًا وراسخًا وأهله الذين رحلوا عنه، فكأنه أصبح مأتمًا لليالي بعد أن كان عرسًا لها.

نقـل الـدهر عهـدهن عـن الـ
جـدة حتـى رَجَعْـن أنـضاء لُـبس
فكـأن الجرمـاز مـن عـدم الأنـ
ـس وإخلافـه بنيـة رمـس
لـو تـراه علمـتَ أنَّ الليـالي
جعلـت فيـه مأتمًـا بعـد عُـرْسِ
وهـو ينبيـكَ عـن عجائـب قَـوْمٍ
لا يُـشابُ البَيَـانُ فـيهم بَلَـبْسِ

وسوف تشكل هذه الصور، نغمة الافتتاح في عظمة المبنى، وعظمة من حلوا به عبر الإشارة إلى بهو الجرماز، أحد الأبهاء الرئيسية في القصر والتي كانت تتجلى فيه أبهة المكان وساكنيه.

ولن تكون هذه الأبيات، هي كل ما يحظى به المعماري من الشاعر فسوف يعود إليه مرة أخرى، بعد أن يقف أمام لوحة الرسام التي يزدان بها أحد جدران القصر، والتي تعد من عجائب القوم التي تفصح عن نفسها دون شك أو ريبة، ويبين عنها هذا الصرح المعماري المحكم:

وهو يُنْبِيكَ عن عجائب قوم
لا يُشابُ البَيَانُ فيهم بَلَبْس

ومع أن الشاعر يدلف بعد هذا المدخل مباشرة إلى الوقوف أمام اللوحة في ثمانية أبيات تستنطق كوامن الفن فيها، فإن المدخل اللغوي للوحته المتمثل في عبارة "فإذا ما رأيت صورة أنطاكية" يشي بأن حجم البناء المعماري أكثر وضوحًا وتألقًا وجذبًا للأنظار، لأن مدخل الشاعر إليه كان يكمن في البيت:

وهم خافضون في ظل عال
مشرف يُحْسِرُ العيون ويُخْسِي

دون أن يكون في حاجة إلى تعبير "إذا" التي تدل لغويًا على أن من الممكن أن ترى أو أن يفلت ذلك الأثر من عينيك، لكن صرح الإيوان العالي، هو الذي يسعى إلى العيون قبل أن تسعى العيون إليه. إن الصورة الشعرية حول اللوحة تعكس رؤية الشاعر وقد امتزجت برؤية فنان آخر، هو الرسام، وبعد الاندماج تتحول الصورة الصامتة من ضوء خلاق يعانق العيون إلى كلمة منغمة تشربها الآذان، يرد الشعر من خلال ذلك جانبًا من الجميل الذي أسداه له فن الرسم على مر العصور عندما ساعده على تحويل المشاعر المتوهجة من هواجس تطوف بالنفس غامضة تبحث عن التشكل إلى صور تستقر أمام الحواس، وتستطيع أن تغالب الفناء الذي يعتري الكلمات عندما تذوب في طبقات الهواء أو تتشابه بين طبقات الورق. ويرصد الشاعر هنا الخطوط العامة للوحة الرسام في الأبيات الستة التالية:

والمنايا مواثِلٌ وأَنُوشِر
وان يُزْجِي الجيوش تحت الدِرَفسِ
في اخضرار من اللباس على أصـ
ـفر يختال في صَبِيغَةِ وَرْسِ
وعراكُ الرجال بين يديه
في خُفُوتٍ منهم وإِغْمَاضِ جَرْسِ
مِن مُشِيحٍ يهوى بعامِلِ رُمْحٍ
ومُلِيحٍ من السِّنَانِ بِتِرسِ
تَصِفُ العينُ أنهم جِدّ أحياء
لهم بينهم إِشَارة خُرْسِ
يغتلي فيهم ارتيابي حتى
تَتَقَرَّاهم يداي بِلَمْسِ

إن عناصر الارتياع والصراع والتذبذب بين الحياة والموت تضج بها جوانب اللوحة، فالموت هناك ماثل يترقب، بل إنه ليس موتًا واحدًا، إنه منايا مواثل وفي مقابل هذه المنايا - وهي رمز للعدم - يوجد رمز الحياة والمجد "أنوشروان". وإذا كان الموت جمعًا فهو ليس مفردًا، إنه يزجي صفوف الجيوش التي تؤازره وهذه الجيوش، لا تمثل لحظة زمنية عابرة، إنها تمثل امتدادًا حضاريًا متصلًا؛ لأنها تقاتل تحت الدرفس علم الأمة الكبير الذي فنيت من قبل تحته صفوف من الجيوش لكي يبقى مرتفعًا خفاقًا.

وليس رصد الزهو والاختيال ومهرجان الألوان عنصرًا ثانويًا لا في لوحة الرسام، ولا في ريش الطاووس المختال، ولا في حمرة فك الأسد المتعطش للدماء، ولا في ملابس الملك وهو يقود الجيوش ويتميز عن الجند بألوانه الزاهية التي يتألق فيها اللون الأخضر، لون النضرة والنعيم ويكاد يشكل اللون الأصفر زهرات متراصة من نبات الورس اليمني، إنها ألوان تكاد تعلن تفتح الحياة والخصوبه والنضارة بكل عنفوانها في مواجهة المنايا المواثل بكل رعبها وترويعها.

ويكاد جوهر المعركة الصوتي يتحدى تقنيات الرسام، فإذا كانت الصورة البصرية قد ساعدته على أن يجعل اللون الأخضر والأصفر تعبيرًا ناطقًا عن عنفوان الحياة، فإن اللوحة لا تستطيع أن تنقل الصوت، ولكنها تبث الغياب المكتوم لذلك الصوت، الذي كان يرج أرض المعركة، ويأتي الشاعر، لكي يمد يده إلى الرسام، وهو يكاد يعبر بأدواته، ولنتأمل كيف يحول الشاعر الصورة السمعية "رنين الجرس" إلى صورة بصرية حين يشير إلى نقيضها بأنه" إغماض الجرس" والإغماض لا يكون إلا في حركة العين منبع المرئيات، لا في صخب الأصوات، وهكذا يتعارك الرجال في اللوحة بين يدي كسرى، وقد لفهم الخفوت وأغمضت الأجراس.

وكما يعجز الرسام عن رصد الأصوات، يعجز أيضًا عن رسم الحركة، فهو يختار لحظة سكون، فيثبتها، وكل ما يستطيعه هو أن يوحي بالحركة المتخيلة قبلها أو بعدها، والشاعر هنا يلتقط مشهدين يوحيان بالحركة المتخيلة، فالرجال في اللوحة بين مهاجم مندفع مشيح يهوي بسن رمحه على عدوه، وآخر حذر مدافع يليح بترسه؛ لكي يتقي السهام والسنان، وكل صورة منهما تقابل الأخرى، وتكمل معها الدائرة، إقبالًا وتراجعًا، صعودًا وهبوطًا هجومًا ودفاعًا، وتنتقل عدوى الحركة، فتفلت اللوحة من صمت السكون.

إن الصورة الشعرية تعيد لصورة الرسام، عناصر الحياة، وليس مجرد الحياة فقط، ولكنها شدة الحياة: "تصف العين أنهم جد أحياء" وإذا كان هؤلاء "الأحياء" قد

فقدوا الصوت أو أغمضوا أجراسه، فإن الشاعر من جديد يمد يده إلى الرسام؛ لكي يعطيه دليلًا من عالم الرموز على إمكانية أن تستغني الحياة عن الأصوات أحيانًا، أن تستعيض عنها بإشارات الخرس الصامتين وجاءت كلمة بينهم منسجمة مع لغة اللوحة كلها، فلا تحس فيها النشاز ولا القصور.

وتأتي قمة انبهار الشاعر بفن الرسام كامنة في هذه اللمسة البسيطة العميقة، فهو قد انجذب إلى عالم اللوحة، فكاد أن ينسى العالم المحيط به، وبدأ يرتاب في أن يكون شخوص اللوحة مجرد خطوط ورسوم وألوان، لقد نفث فيها الرسام من فنه، فكاد الشاعر يظنها حية، تتحرك، وبعد أن كان من قبل يحتكم إلى عينيه، فيؤكد له أنهم جد أحياء، ويحتكم إلى أذنيه فيسمع ما وراء السكون الظاهر، ها هو يزداد شكًّا في الخط الفاصل بين الواقع الحي والفني المتخيل، فيحتكم إلى يده يمدها إلى اللوحة تتحسسها فتتأكد باللمس أنها أمام مشاهد مرسومة بدقة وإحكام، وليست أمام جنود يتحركون داخل اللوحة.

إنها نص شعري يسجل شهادة انبهار فني من شاعر عربي عظيم نعرف أن لقبه هو البحتري، وكنيته أبو عبادة، واسمه الوليد ابن عبد الله، يقف مستنفرًا حواسه الفنية، أمام لوحة رسام فارسي عظيم من عصر كسرى أنوشيروان، نسي البحتري أن يتأمل في إحدى زوايا اللوحة ليلتقط لنا توقيعه المنمنم، وينقل لنا اسمه الذي ظل معطرًا بسحر الغموض، وروعة الفن.

إن الشاعر يصحو من سكرة الفن التي غمره بها الرسام، على وقع لمس أصابعه للوحة ذاتها، حين يكتشف أن أبطالها ليسوا من لحم ودم، وإنما هم من خيال وفن، ولكنه فيما يبدو، لا يريد أن يصحو من هذه السكرة، وإنما يريد أن يظل فيها أو أن يعود إليها، ومن ثم فهو يتلمس طريقًا إلى امتداد موجة "السكر" بالفن؛ لكي تحمله اللوحة إلى ما وراءها من حياة الذين كانوا يتمتعون بالنظر إليها، وهم في حالات راحتهم ومتعتهم وسماعهم للأغاني، وتعاطيهم الشراب، وبحثًا عن طريق استمرار الموجة الدافعة **يقول:**

قد سقاني، ولم يُصَرّد، أبو الغـ

ـوث على العسكرين شَرْبَةِ خُلْسِ

وعندما نتأمل دلالات الوحدات اللغوية في البيت، نستطيع أن ندرك أننا ما زلنا في امتداد نشوة الفن وسكرته، فالشراب كان على العسكرين وليس معنا من العسكرين هنا سوى اللوحة الفنية التي ترصدهما والذي سقاه هو أبو الغوث. وسواء كان هذا اسم ابنه كما تقول بعض الشروح أو لم يكن، فإن الدلالة اللغوية في إغاثة الملهوف إلى استكمال الإشباع الفني

ظاهرة، والتعارض الطفيف بين عدم التصريد الذي يقتضي السخاء في العطاء، وشربة الخلس التي "تكاد تذهب في الاتجاه المقابل، كل ذلك يشجع على عدم الالتزام بحرفية المعنى وإفساح المجال لفكرة 'الانتشاء الفني " رغم استطراد البحتري في وصف ملامح الشراب:

مـن مُـدَامٍ تَظُنُّهَـا وهـي نجـم
ضـوأ الليـل أو مُجَاجَـةُ شَـمْسِ
وتراهـا إذا أجـدت سرورًا
وارتياحًـا للـشارب المتحـسي
أفرغـت فِي الزجـاج مـن كُـلِّ قلـب
فهـي محبوبـة إلى كـل نفـس

لقد كان الشاعر في حاجة إلى قوة الدفع الثانية هذه؛ ليخترق اللوحة إلى ما وراءها، ولينتقل منها إلى تصور مناخ الحياة الذي كان محيطًا، وليكسر عن نفسه حاجز العزلة الذي يقضي منه، في أفضل حالات الإعجاب أن يكون متلقيًا متمتعًا بالعمل الفني، لكنه بالطبع يظل واقفًا خارجه، هذا الحاجز الذي يود الشاعر من شدة إعجابه بالفن أن يتخطاه، إنه يريد أن يقفز إلى داخل اللوحة والحياة المحيطة بها من خلال المشاركة، ولأنه لا يستطيع أن يشارك أصحاب الرماح والقسى أفعالهم، فقد كانت "قنطرة" الشراب والنشوة أكثر ملائمة له، وله أن يتصور أن أبرز بطل في اللوحة وهو كسرى أنوشروان، سيحل محله حفيده كسرى أبرويز الذي يمكن أن يكون شريكًا للشاعر في الشراب، لكن ذلك اقتضى أن تتغير لحظة اللقاء لكي تكون ملائمة للشراب، ولن يكون اللقاء وقت المعركة، حتى وإن كان قد صرح من قبل بأنه "شرب على العسكرين" ولكنه سيلقاه في مجلس الغناء الذي يبدو ملائمًا للقاء الملك والشاعر. وسيكون مؤنس اللقاء هو المغني الفارسي الشهير "البلهبذ" وهو الفنان الثالث الذي يتلقى تحية الشاعر في هذه القصيدة، بعد أن تلقاها من قبله الرسام والمعماري.

وتوهمـتُ أن كـسرى أبرويـ
ـز مُعَـاطِيَّ والبلهبـذ أُنـسى

إن الشاعر هبط بجناحية في ساحة الإيوان مما دفعه مرة أخرى إلى ساحة الفنان المعماري الذي شيد هذا الصرح كأنه قوس نحت في حضن جبل أشم:

وكـأن الإِيـوانَ مـن عجـب الـصنـ
ـعة جَوْبٌ في جَنْبِ أرعـنَ جِلْسِ

وينبغي أن نفهم كلمة "الصنعة" في إطارها التاريخي التي تكاد تعادل تمامًا ما نطلقه اليوم على كلمة "الفن" وعنوان كتاب مثل "الصناعتين" لأبي هلال العسكري وكتاب "صبح الأعشى في صناعة الإنشاء"

وغيرهما لا يفهم إلا في ضوء مرادفة الصنعة للفن، وإن أضاف إلى ذلك كلمة "العجب" فقد أراد أن يعبر عن مبلغ الخروج على العادي والمألوف في صناعة المعماري الذي شاد هذا البناء المحكم، ولسوف يحاول الشاعر في لقطات تالية تفسير بعض جوانب هذا الفن المحكم، ومنها جوانب الهيبة المنبعثة من ارتفاعاته الشاهقة فهو مشمخر البناء، وهو عالي الشرفات، حتى ليبين للناظر إلى هذه الشرفات، كأنه يراها معلقة في رءوس الجبال الشاهقة مثل جبل رضوى بالمدينة المنورة، وجبل القدس ولا يخفى ما في اختيار هاتين المدينتين من الإيحاء بالقداسة إلى جانب الشموخ:

مُشْمَخِرٌّ تَعْلُو لَه شُرُفَاتٌ

رُفِعَتْ فِي رُءُوسِ رَضْوَى وقُدْسِ

لابساتٌ مُن البَيَاضِ فما تُبْصِرُ

منها إلا غلائلَ بُرْسِ

ولعل اختيار اللون الأبيض الذي يطل من كلمة البرس التي تقترب من القطن وما شابهه وقد نسجت منه غلائل كأنها ضفائر متناثرة، لعل هذا الاختيار يضيف إلى البناء الذي يمثل الحضارة الفارسية العريقة، صفات يضفيها البياض غالبًا على الأشياء التي يحل بها وهي شديدة التنوع في معجم الشعر العربي، ويصيب معظمها في قنوات الإيجاب.

وكما اندفع الشاعر أمام شدة الإعجاب بإبداع الرسام إلى ساحة الارتياب في الشخوص التي يراها في جوانب اللوحة فإذا به يتحسسها بأصابعه، اندفع هنا أمام شدة الإعجاب بإبداع المعماري فأصبح لا يدري إن كان الذين شيدوا هذا البناء العجب هم من الإنس الذين قدروا أن عظمة سكانه تلحقهم بمصاف الجن، أم أنهم من الجن وقد صبوا مهاراتهم في بناء يسكنه عظماء الإنس:

ليس يُدرى أصنع إنس لِجنٍّ

سكنوه أم صُنْعُ جِنٍّ لإنس

غير أني أراه يشهد أن لم

يك بانيه في الملوك بنُكْسِ

وهنا تبدو صور الشاعر، كشأنها على امتداد المشهد المعماري في القصيدة، شديدة التنقل بين المكان وساكنيه، وسريعة نقل الإحساس من أحدهما إلى الآخر، ويبدو هذا من خلال لوحتين عالجتهما القصيدة بتقنيات فنية عالية:

أولها: لوحة خلع المشاعر على المكان، وإلصاق كل أحاسيس الكآبة والحزن والأسى في لحظات الفراق به، وقد كان يتحلى بنقائضها في لحظات الأنس، وتبلغ لحظة التصوير قمتها حين يصور المكان وكأنه طلق عروسه أو فارق أليفه:

يُتَظَنَّـــى مـــن الكآبـــة إذ يبـــ

ـــدو لعينـــي مـــصبح أو مُمْـــسِي

مُزْعَجًـا بـالفراق عـن أُنـس إِلْـفِ

عَـزَّ، أو مرهقًـا بتطليـق عُـرْسِ

عكـست حظـه الليـالي، وبـات

المـشتري فيـه وهـو كوكـب نَحْـسِ

فهـــو يبـــدي تَجَلُّـــدًا وعليـــه

كَلْكَـلٌ مـن كَلاكِـلِ الـدهر مُرْسي

وكأنما يعزى البناء حين يقول:

لميعبــه أن بُـــزَّمن بُـــسُط الـــد

يبـاج واسـتلَّ مـن سُتُورِ الـدِّمَقْسِ

واللوحة الأخرى: تتمثل في نفاذ الخيال إلى تصور ما كان يدور في أبهاء ذلك القصر الـشامخ مـن مظـاهر العظمـة والإجـلال والمهابـة، ومـن ألـوان البهجـة والمـرح والتسلية، وسعة المكان الهائلة تجعله يتصور أحجام الوفود المتابعة التي تنتظر أدوارها ليؤذن لها بالدخول إلى قاعات الاستقبال، ولكل فيها مراتب ومقام معلوم.

فكـــأني أرى المراتـــب والقـــو

م إذا مـــا بلغـــتُ آخـــر حِـــسِّي

وكـأن الوفـود ضَـاحِينَ حَـسْرَى

مـن وقـوف خلـف الزِّحَـامِ وخَـنسِ

لكـن جوانـب المهابـة والاسـتقبالات الرسمية في قاعات الحكم، لا تمنع أن تكون مقاصير الراحة والتسلية لكسرى وأمرائه وحاشيته منبثة في جوانب هادئة يتسلى فيها الفتيات الجميلات على أراجيحهن فيطبعن جوًّا من الدعة والاسترخاء، لعله يتعادل في مناخ القصيدة مع جو التأهب والانضباط في صفوف الماثلين للسؤال أو المساءلة في القاعات المجاورة، أو في صفوف المحاربين بمعركة أنطاكية:

وكـــأن القبـــان بـــين المقاصيـــ

ـــر يـــرجحن بـــين حُـــو ولُعـــس

وكـــأن اللقـــاء أول مـــن أمـــ

ـــس ووشـــك الفـــراق أول أمـــس

إن عمر الواقع الذي رصدته القصيدة قصير قصر المسافة بين أمسين يسبق الأول الثاني منهما بقليل ولكنهما مضيا، أما عمر الفن الذي رصد اللحظة عبر المعماري والرسام والمغني والشاعر، فهو أشد مقاومة للفناء وأكثر جدارة بالبقاء.

قضية العدد

[الثورات العربية والمتغيرات الحياتية]

الثّورات العربيّة واقعٌ وطموح

بين لغتي: مع أو ضد

عبد العزيز يونس

كاتب من سوريا

الثورة في المفهوم الاصطلاحي التعريفي النظري وإسقاطات الواقع المعاش للحراك القائم على الفعل المدني الشعبي كمفهوم عملي ممارس تحت لافتة الحراك السلمي أو مايسمى بثورات الربيع العربي - العنوان المعلن لطبيعة المرحلة للحراك الراهن الذي شق -ولازال يشق- صمت الشارع العربي مخترقًا جبروت القصور الملكية والرئاسية للقادة العرب متحدية الجيوش والقوى الأمنية والحراسات الخاصة تحت شعار بات معروفًا للجميع بالثورة الشبابية.

بين مفهوم ازدواجية المعايير التقييمية وأسس توافر- عناصرها - أي: الثورة كمفهوم ومنطلق متطابق مع الفعل كآلية للتغيير والانتقال من واقع معاش معاصر إلى واقع جديد.

الثورة ومقومات العصيان المدني الذاتي المتشابك الخيوط على مساحة الوطن العربي وفق معايير محددة متشابهة في التوجه وإن اختلف المكان والجغرافيا مع الاحتفاظ بحق التساؤل كيف؟ ولماذا؟! ولمصلحة من؟!

مع الدراسة التفصيلية لواقع -مهتز- متغير - غامض - والعيش داخل الواقع الافتراضي المتشكل كواقع بديل عن الواقع المعاش واتخاذ الشبكة العنكبوتية - الإنترنت - كعالم خاص متحرك وفق ديناميكية مرسومة من مصدري التكنولوجيا الإلكترونية بغض النظر عن تشعب العملية الحسابية لحساب المصالح، وفق المفهوم السياسي المرسوم -كبعد إستراتيجي لمفهوم القومية أو الأمة أو الوطنية- مع الابتعاد عن النظرية المرسومة كمفهوم مبرمج مسبق والخوض في الحراك المؤدي إلى الفوضى - الخلاقة - ومن ثم انتظار من يأتي ليرسم البعد المستقبلي المنتج وفق نظرية الإعلام المتغير المساهم في التغيير والتحضير للثورة.

الإعلام المساهم المبرهن على عدم وجود مبدأ الحياد الإعلامي، أي: إعلام غير مقتصر على نقل وصياغة الخبر، والانتقال

إلى صناعة الخبر، بل صناعة الحدث ذاته عن طريق تشكيل رأي عام جامع موجه حسب رغبة المؤسسة الإعلامية القائمة على التوجيه، مستغلة مضمون حوامل الرسالة الإعلامية المدروسة بمنهجية فائقة التأثير من جهة، كطرف متحكم صانع للرأي العام خادم للنخبة.

وطرف آخر مأسور متمثل في الشريحة الاجتماعية أي - الطبقات الشعبية العامة - عامة المجتمع - الأرض ذات الخصوبة العالية لتقبل الرسالة الموجهة، كونها أي: الرسالة الإعلامية غير عبثية بل معمقة الدراسة لسيكولوجية الفرد والوضع الاجتماعي والثقافي، والأهم: الوضع الاقتصادي للشريحة المستهدفة. وهنا نستطيع إعطاء الأولوية لهذا الإعلام أو المؤسسة الإعلامية وفق المنظومة الجديدة من الصياغة لصناعة عالم متغير كما ذكرت ذلك آنفًا.

بغض النظر عمن يقود ... من يوجه ... من يرسم ... ولمصلحة من تطبخ ؟؟ وفق منطق المفهوم الجمعي للقراءات السياسية المستمدة من الدراسة التاريخية كبعد سياسي جامع متحد مع المصالح الدولية والإقليمية القائمة على توزيع الأدوار المرتهنة بتحقيق المصالح، وهنا يكون السؤال - مصالح من؟؟؟ الشعوب العربية - البعض من القادة العرب - المجتمع الدولي أو ما يسمى بالمجتمع الدولي كالاتحاد الأوروبي والولايات المتحدة الأميركية ... الآخذين بعين الاعتبار مجموعة من بديهيات ألف باء السياسة المتبعة عربيًا كغرس فكري ثقافي مع رفع السقف قليلًا حيث الكل الجامع يعرف بأن الثورات العربية السابقة والتي من خلالها حصلت معظم الدول العربية على الاستقلال تحولت حسب، طبيعة المرحلة من حركات وأحزاب ذات نظرة تقدمية خادمة للوطن والمواطن، إلى حركات وأحزاب تخدم الفرد والحاشية، لاتأخذ من المصلحة العامة سوى المسميات للتأثير العاطفي.

لم يقف الأمر إلى هذا الحد، بل انغمست في ممارسة الفساد الإداري والسياسي والاجتماعي، وارتبطت فيما بعد كنتيجة مع الدول والقوى للمحافظة على المكتسب الذاتي متجاهلة كل ما هو عام ممتطية آلة الإعلام العربي الرسمي البوقي كفعل ممارس ضاغط لمنع تشكل رأي عام معاكس إيجابي معتمدة المعادلات القوموية الكتيمة مستحيلة الحل، كمعادلة رفع شعار أمة عربية واحدة أي: تم تجاهل مفهوم الاعتراف بوجود مكونات وعناصر غير عربية واعتماد نظرية هتلر بنقاء العرق الآري والبحث عن مجتمع الصفوة وإلغاء الآخر ونفيه خارج أسوار الجغرافيا والتاريخ أي: تلك الشعوب غير العربية.

وهنا لست بصدد إعطاء درس في التاريخ أو التنظير السياسي بل أورد البعض من الوقائع كمدخل مبرهن بقليل من التفصيل لدراسة الأسباب والموجبات التي أدت إلى حالة الاحتقان الحملي المنتظر لمخاض الثورات العربية كلًّا على حدة.

وللدخول إلى ميدان الحدث، نقف ولو للحظات قليلة في منطقة الحياد ولنعترف وفق منطق الحوار الجاد الهادف بأن الحياد حق مكتسب وأن الاختلاف في الرأي لا يفسد للود قضية كعرف متعارف عليه في العالم المتحضر الباحث عن الحدث المتجدد للتغير نحو الأفضل وليس العكس وكما هو معلوم للجميع بأن التاريخ لايعيد ذاته بنفس الصياغة، وإن تشابهت آلية الحراك المؤدي إلى الفعل ذاته أي: تسجيل الخطوة أو الحدث في سجلات التاريخ القادم كمنتج لفعل حاضر مع الإقرار بخصوصية القائم بالصياغة إضافة إلى العنصر الأهم: أي – القائم بالفعل – المصاغ وفق المنطوق الاصطلاحي لتسخير الفعل كمفهوم نظري مبرهن لتعريف الفعل السياسي القائم على – فن التعامل مع الحدث الآني وتجيير النتائج للقائم بالفعل كمستفيد سياسيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا، عن طريق ربط الحدث بالنتائج أي: ربط المقدمات والأسباب التي أدت إلى الثورة مع النتائج المفرزة والخروج – كمنتصر – مساهم – مستفيد – مؤثر. لاسيما في عالم متعدد القوميات كالعالم العربي الزاخر بالقوميات المتعددة -عربية- كردية- تركمانية-أمازيغية – آشورية – كلدانية- علوية... إلخ وهنا لايجب علينا تجاهل المزيج الواسع من الأديان: كالإسلام السني – الإسلام الشيعي – الإسلام السياسي – المسيحية كطوائف متعددة – الزيدية... إلخ، مع الإقرار بأن المقدمات التي أدت إلى الثورات العربية أو ما يسمى بالربيع العربي انطلقت كفعل لضغط تراكمي لسطوة حاكم مستبد وكنتيجة لدكتاتورية شريحة استملكت؛ أي: القومية الأقوى تحت لافتات وشعارات براقة؛ خدمة لحزب ما وبذلك خدمة لحاكم ما وعلى حساب البقية الباقية - كقوميات مسحوقة مضطهدة - مع العلم بأن الكل الجامع اتخذ الدين الإسلامي كمرجع قانوني سائد، وبذلك سحقت الأديان الأخرى مما أفضى الأمر إلى تصنيف المجتمع العربي في درجات–سيد – دوني – أي: خلق هوة اجتماعية في جسم المجتمع، الأمر الذي أدى إلى خلق هوة سحيقة بين الدولة وغالبية المجتمع الذي دخل مرحلة السبات اليائس. أي: أن السلطات العربية الحاكمة استبدت وشكلت حاضنة خاصة لسياسة من نوع خاص وكنتيجة لممارساتها أي: السلطات ساهمت في خلق معارضات مشوهة مرتهنة غير منسجمة على مبدأ من تربى في حاضنة شرق شبق مستبد سيتأثر بالحاضنة، ويتطبع

أو يتلون حسب تلاوين السلطات القائمة كفعل موروث.

أما السؤال عن مستقبل الثورات العربية في هذا العالم المتغير، وفي ظل غياب النظرية المرسومة. أستطيع القول بأن الأقطار العربية وإن تشابهت في أشكال ممارسات الحكم من: ممارسة فردية للسلطة، واستغلال النفوذ بغاية السيطرة الاقتصادية على مقدرات البلد لصالح الفئة الحاكمة، واستعباد القوميات الأخرى، وممارسة الفساد السياسي والإداري ... إلخ، لكن نستطيع الجزم بأنها تختلف بخصوصية كل شعب من حيث الوعي الاجتماعي والثقافي والمؤسساتي لأن أساليب الإدارات الحاكمة وإن تشابهت في ممارسة السلطة لكنها اختلفت أيضًا في بعض الممارسات ونأتي بالأنموذج التونسي المعتمد في بعض جوانبه على الدور القيادي الواعي للمنظمات الاجتماعية المدنية والاتحادات العمالية والمهنية التي استطاعت لعب دور فاعل في آلية التغيير الثوري وإن لم تستطع رسم الأنموذج المستقبلي البديل عن السلطة بمعزل عن الفساد الموجود للسلطة السابقة - كفعل مؤثر - وممارسة متأثرة بالوسط المحيط بجغرافية تونس كحدود إقليمية وقوانين ذات بعد أوروبي وإن لم تطبق كما نصت النصوص، لكن نأخذ بعين الاعتبار الوعي الاجتماعي والضغط الممارس كحالة اقتصادية متردية واضعين في الاعتبار العفوية التي اتبعها البوعزيزي كتمرد لفعل جارح لكرامته لدرجة وصوله إلى حرق ذاته.

أما الأنموذج المصري بكل تجليات التغيير الحاصلة كنتيجة لفعل الثورة الشبابية كما تقال، هل استطاعت التكامل مع الأنموذج التونسي وإن تشابه الدور الممارس للمنظمات الاجتماعية ؟؟ أم أن الإسلام السياسي استطاع استغلال نبض الشارع المحتقن وأعلن العصيان المدني في ظل الاختلاف الواضح والكبير لدور الجيش بخصوصية كل قطر أي: فصل الجيش عن السلطة كما حصل في مصر وتونس، مع بعض الاختلاف في الممارسة. ولضرورة بيان أوجه الاختلاف نقارن الأنموذجين السابقين مع الأنموذج الليبي، ولنطرح هل يمكننا أن نوازي الأنموذج التونسي أو المصري ونسقطه على الواقع القبلي للدولة الخضراء ليبيا أو اليمن أو البعض من الإمارات الخليجية؟ والجواب: بالمطلق لا. هل نستطيع المقارنة بين الواقع المعاش الليبي والمصري ونقول بأن الواقعين متطابقين ؟ الجواب: بالمطلق لا. هل نستطيع أن نجري ولو مقاربة بسيطة بين الواقعين الليبي واليمني، مع الإقرار بأن الواقع في الدولتين قبلي ؟؟ الجواب بالمطلق لا. لكل دولة من الدولتين بعد جغرافي مختلف عن الآخر، لكل دولة من الدولتين بعد اجتماعي مختلف عن الآخر، لكل دولة

من الدولتين سياسة خاصة اتبعت حتى من قبل الدول الأمرواوروبية في طريقة معالجتها لممارسة فعل التغيير الثوري كما يقولون.

الأمثلة غير بعيدة، الواقع موجود مثبت، الدكتاتوريات العربية غير وليدة، المعارضات العربية جنينية وإن وصلت إلى مرحلة الكهولة، الواقع الأمريكي الكائل بأكثر من مكيال مثبت غير منفي لتبعية القرار الأوروبي لذات القرار الأمريكي، الاستهداف مثبت، التخلف مقترن بتبعية الشعوب العربية للقرار الخارجي، تدمير البنية التحتية للواقع الاجتماعي العربي المترافق مع التدمير الاقتصادي العربي واستنزاف الرصيد الشعبي عن طريق ضرب المكونات بعضها ببعض على الأساس الديني والعرقي والطائفي موجود موجه من قبل الدول المصدرة للأفكار والتكنولوجيا العنكبوتية من طرف ومن قبل السلطات الحاكمة القائمة من جهة أخرى وإن اختلفت الأدوار والأيديولوجيا.

ولإجراء بعض من المقاربات بين الأحداث التي شهدتها كلًّا من تونس ومصر، والأحداث القائمة الآن في كلٍّ من اليمن وليبيا والبعض من الإمارات الخليجية مع الواقع السوري القائم آخذين بعين الاعتبار الآلية المتبعة للتغيير كفعل مدروس موجه متشابه من حيث الأسلوب المتبع: الثورات الشبابية – الإسلام السياسي – التيارات السياسية الموجودة كرموز في الخارج – العودة إلى العلم الوطني الموجود قبل السلطات الحالية – الإعلام الموجه كمشارك بآلية التغيير – المزاج الشعبي – كمتقبل أو سلبي -بعيدًا عن التوصيف والشرح الزائد للموضوع.

ندخل إلى العالم السوري المتفرد المختلف عن الواقع السياسي لمجمل الدول والأقطار العربية والدور السياسي للمحور السوري على الصعيد الخارجي كلاعب ذو بعد إستراتيجي ممتلك لمجموعة من الأوراق – أوراق اللعبة السياسية في المنطقة – كبعد إقليمي دولي وهنا أؤكد بأنني أقف في منطقة الحياد لإيصال الفكرة مع الأخذ بعين الاعتباربأن السلطة السورية مارست الضغط الداخلي عن طريق سياسة الحزب الواحد وكبت الحريات ومارست الفساد الإداري سياسيًّا واقتصاديًّا وأقصت أغلب مكونات الشعب السوري عن المشهد السياسي عن طريق تدخل الجهات الأمنية في كل شاردة وواردة إلى درجة إحساس المواطن بأنه غير موجود، الأمر الذي أفضى إلى خلق هوة سحيقة بين المواطن والدولة وبمعنى أدق: السلطة درجة انعدام الثقة بالعهود والمواثيق والمراسيم الصادرة عن هرمية السلطة السورية مع خصوصية الوضع السياسي لوجود مكونات غير عربية: الكرد مثلًا. لكن هل المعارضات

العربية وبالخصوص السورية قادرة ومهيئة للعب دور انتقالي بين الثورات الربيعية العربية والسلطات السياسية القائمة.

بالرجوع إلى النماذج السابقة أرى بأن لكل قطر عربي خصوصية على هذا الصعيد، أي: أن المعارضة التونسية اختلفت عن المعارضة المصرية وكذلك هناك اختلاف بين ما تم في مصر وما يتم الآن في كل من ليبيا وسوريا وإن اجتمعت الثورات على اتخاذ بعض من الرموز القديمة كالعلم السابق واتخاذ المساجد كمنطلق للتظاهر والسير خلف الشباب أو التخفي في النسق الخلفي لتجمعات التظاهر للشباب والمجتمع. لكن هل نستطيع أن نجزم بأن الثورات شبابية وبتوجه شعبي اجتماعي نقي بعيد عن أي آلية أو تدخل خارجي ؟

وهنا النقطة الأهم، الكل بات يعرف حتى أولئك غير العارفين باتوا يعرفون. لماذا هذا التكاتف الأمريكي الأوروبي التركي مع الثورات العربية، لماذا استيقظت الإنسانية دفعة واحدة لدى الكل وبالخصوص تركيا مع التجاهل لكل ما يجري على خارطة تركيا من ممارسات- إقصاء الكرد وتعرضهم لمجازر عديدة وقيام أمريكا بالضغط مع إسرائيل بأسر المناضل الكردي أوجلان وتسليمه إلى تركيا حيث يقبع الآن في سجن انفرادي منذ فترة طويلة، ووضع حزب العمال الكردستاني على قائمة الإرهاب الدولي بمعيار أمريكي، وحل حزب المجتمع في تركيا، وإقصاء ونزع الحصانة للأصوات الكردية المنادية بالديمقراطية من البرلمان التركي ومجازر الأرمن واستعباد الأمة العربية لأربعة قرون لم يترك سوى القهر والتخلف... إلخ مع العلم التام بأن الاتحاد الأوروبي لم يستطع حتى الآن الاعتراف الدستوري بالكرد كدولة في العراق أو مناصرة الكرد في تركيا أو الوصول إلى قرار إدانة واحدة لمجازر الأرمن في تركيا وكذلك الولايات المتحدة الأمريكية التي بات الفيتو المستعمل من قبلها فقط لصالح إسرائيل.

لذا القول المؤكد بأن الثورات العربية وإن كانت على صواب الرأي للتخلص من دكتاتوريات السلطة لكل بلد على حدة إلا أنها تسير في طريق غامض غير مدروس حيث بات الخلط بين أيدولوجيات مختلفة: الإسلام السياسي السلفي - المجتمع المدني الباحث عن الكرامة الإنسانية دون تسييس - المجتمع المدني المسيس ببعد خارجي حيث توجه رموز المعارضات من موقع تواجدها في الخارج - الكيانات السياسية للقوميات المضطهدة التي أقصيت عن المشهد السياسي كالكرد - والقوميات الأخرى - التيارات الدينية الملونة بالصبغة الإيرانية - مجموعات الطوف والتصفيق التي كانت من أشد أنصار السلطات القائمة

- والأهم المصالح الدولية والإقليمية كفكر مصدر مستغل.

وهنا يكمن الدور الواعي للفصل بين المسارات الخادمة للوطن والشعب، والدور الآخر ذو الصلة الوثيقة مع الأجندة الخارجية. السؤال هل سيكون الانتصار والمكتسبات للشعوب، أم سيكون هناك التفاف على هذه الثورات وبالتالي تكون الثورة أداة بيد من يحركها وفق آلية التكنولوجيا العنكبوتية لعالم افتراضي غير مدروس ويكون وقودها الشباب والقاعدة الشعبية للمرور إلى الفوضى الخلاقة ثمنًا لباحث عن كرامة مصدرًا أيديولوجيا لتقسيم المنطقة إلى كانتونات مجزئة ودويلات صغيرة كبعد إستراتيجي لدول ذات مصالح إستراتيجية بعيدة المدى من حيث إيجاد أسواق لتصريف منتوجاتها الحربية التي باتت غير ذات أهمية إلا أنها أي: الترسانة المتراكمة- لوجود بديل متطور وعلى مبدأ من يركب الفرس ويمتشق السيف ينشرح قلبه إن حصل على بندقية وبذلك تم استنزاف المال والاقتصاد العربي وانتعاش الاقتصاد الآخر المصدر للأفكار والسلاح المستغل لنبض الشارع المحتقن الباحث عن آلية التغيير بغض النظر إلى من يوجه ولمصلحة من يكون التوجيه والتغيير كما ذكرت آنفًا - الشعوب العربية - البعض من القادة العرب - أمريكا والاتحاد الأوربي - مجموعة من الخيارات أطرحها من وجهة نظر معارض أراد الوقوف ولو للحظات في منطقة الحياد وليس كما يقال الوقوف في المنطقة الرمادية أو الصعود على التلة للتدحرج مع من ينتصر.

وهنا النقطة الأهم كما ذكرت سابقًا من ولد وتربى في حاضنة شرق شبق مستبد لايعرف قبول الرأي الآخر. فمن معي هو مناضل ثوري ومن أبدى وجهة نظر مخالفة لوجهة نظري فهو عدوي وعدو قضيتي أي: التعامل مع منطق التخوين، وهو السائد. وصدق الإثبات يأتي مبرهنًا عبر الأيديولوجيات المروجة إعلاميًّا كتسويق لفكر الثورة بعيدًا عن المنهجية المرسومة كبعد سياسي راسم لمستقبل ممنهج ذو رؤيا واضحة المعالم. ولأسباب واضحة حيث تحولت بعض من وسائل الإعلام العربي بل البعض من المؤسسات الإعلامية العربية من أبواق مصفقة للقادة العرب، إلى إعلام حامل مساهم في مخاض الثورة.

لكن السؤال كيف ولماذا ؟! أي: كيف ولماذا؟ هما الفيصل في المعادلة، الثورة مخاض لوليد كهل كما ذكرت سابقًا ولأسباب كثيرة الكل يعلمها نختصرها بكلمتي: الضغط يولد الانفجار، إن توفرت الأسباب والوسيلة، لكن الصعوبة أن تجد من يحرك ومن يوجه الانفجار الحاصل للحصول على النتائج وفق المطلوب الملبي

لنبض الشارع العام، أما الذي يحصل الآن من حراك ربما يؤدي في أغلب البلاد العربية إلى تغيير السلطات وإسقاط الرؤساء والملوك والحكومات وهو المطلوب والملبي للأصوات المرتفعة المنادية: الشعب يريد إسقاط النظام - ارحل ارحل - أي: إن السماء الغائمة تمطر لكن السؤال: هل تمطر مطرًا في أوانها؟ أم أن الغيوم تحمل بردًا في غير أوانه ويأتي على المحصول لحظة الحصاد؟ أسئلة يستطيع الإعلام المتغير القلاب أن يجاوب ويبحث لها عن حلول عبر أجندات رجالات الفكر والسياسة التي تحيك خيوط سياستها في النسق الخلفي للثورة ومن ثم الانقضاض المضاد. إن اللوحة السياسية المصرية الآن تثبت ما أريد أن أثبت عبر الشرح والبرهان، الكل المحول من رجالات السلطات السابقة- رجالات الإعلام المصري الرسمي من دعاة الفكر والنظريات ومؤدلجي السياسات الخاصة للقادة السابقين إلى مروجي الفكر الثوري أي: إن الكل أصبح من مؤيدي الثورة، والكل بات ينظر لصالح الثورة، الكل بات يكتب للثورة لكن كل يكتب بأسلوبه ولتحقيق غايته من منطق الغاية تبرر الوسيلة- الأسلوب الميكافيلي -في التعامل خوفًا من الجملة التي ذكرتها آنفًا التهرب من منطق التخوين وهو قمة العجز الفكري والسياسي والضربة الأقوى في الصميم الأخلاقي للثورة وأهدافها الحقيقية؛ حيث استحقاقات المرحلة لاتقبل المناقشة والجدال في منطق الربح والخسارة؛ لأن الأمر غير خاص بل عام وذو أهمية قصوى لايقبل أكثرمن تأويل واحد، أما الأصوات العالية فوق العادة التي لاسقف لها لا ترد الصدى.

الثورات العربية وتشكيل النص الشعري
قراءة في شعر الرفض

د. شعيب خلف
ناقد من مصر

منذ اندلعت الثورات العربية (في كثير من بقاع الوطن دون استثناء)، ومنذ أن صار للميادين والساحات العربية وظيفة أخرى غير الدور الجمالي الذي من أجله أنشئت خارج الكتل الأسمنتية، وحرص المسئولون في أغلب الوقت على تزيينها والاهتمام بها لكي تكون للناس متنفسًا يغيرون فيه هواء حجراتهم الضيقة المكتومة، التي أضاقت صدورهم وحبست أنفاسهم، نتيجة لتغلغل نظم بائدة وعقول فاسدة على مقدراتهم، كانت المفارقة التي لم يحسب لها هؤلاء حسابًا أن هذه الميادين تغيرت وظيفتها من تغيير الهواء لتغيير الرؤساء، صارت أماكن للخروج على الثابت المتحجر، والنظام المتغطرس المتجبر.

ربما يكون العنصر الرئيسي الذي ساعد الثوار في ثورتهم هو زمانهم الذي استطاع أن ينتصر على سطوة المكان وتضاريسه الوعرة، استطاع أن يمر برسائله من بين أيديهم ومن خلفهم حتى أغشاهم فهم لا يبصرون، لم تفلح متاريسهم وعرباتهم المصفحة وأجهزتهم السلكية واللاسلكية أن ترصد وتصد وهج الصدور وضيقها، نسي الأوصياء الزمن وتطوره وظلوا يحكمون سيطرتهم على الحواري والأزقة والقرى والنجوع، ولم يفطنوا لمحاولات الزمان منذ زمن طويل فرض سيطرته على المكان فصار العالم قرية واحدة، يجلس الواحد منا في بيته فيحادث أطراف العالم كأنهم في الحجرة المجاورة. إن هذا الأمر شمل عامة الناس دون استثناء، إن المواقع الإليكترونية ليست مقصورة على الشباب وحدهم، نعم هم الكثرة الكاثرة، لكن الكثير من الشيوخ استحوا من أبنائهم وأحفادهم فضربوا في الأمر بسهم، بل واصلوا التعلم منهم، لكي يكون لهم دور.

في هذه الميادين ردد الثوار شعارات مسجوعة موجزة، ومقطوعات من شعر العامية الخاصة بكل قطر عربي، فسمع الناس على شاشات التلفزة أشعارًا فتحت الطريق للثوار لكي يعيدوا دور الشعر في قيادة الجموع، كان ذلك فاتحة خير للشعر ودوره في الحركات الثورية، ومقدمة أيضًا لكي يعيد الناس سماع الشعر، وأفردت الدوريات مساحات كبرى لما أسمته

القصائد الثورية، وصيغت ملفات لشعر الثورة على مدى أعداد متتالية لهذه الدوريات على الرغم من أن عبارات مثل (زمن الرواية لا زمن الشعر) والتي دشنها جابر عصفور بعد عصر الرواية لمحسن الموسوي ظلت تتردد حتى وقت الحدث الجلل، ولم يكن الشعر فن العربية الأول - في رأي الكثيرين - على قدر طموحات الحلم العربي، وقل قارؤه وابتعد عنه الناس؛ بل كان في أوقات كثيرة مدار السخرية من شباب نحتوا لغة خاصة بهم، بل انتهت معرفة كثير من المختصين في أقسام اللغة العربية إلي أن الشعر الحديث هو ما كتبه أحمد شوقي وحافظ إبراهيم.

الآن نتساءل هل حقًّا لم يواكب الأدب العربي حركات المد الثوري العربي ؟ وهل كان الشاعر العربي يعيش في برج عاجي يتغزل في ليلى ويطرب إلى هند ؟ وقد نسي ما تعيشه شعوبه من فقر وقهر وإهدار للكرامة. وهل ابتعد الأديب العربي عن قضاياه الكبرى التي تؤرقنا طوال الوقت سواء قضايا الاستعمار للأرض والعقل، والاستجابة الهادئة لأيدي المستعمر في تحويل العقول إلى قضايا آخرى بعيدة عن قضايانا المصيرية، فيقاتل الفلسطينيون بعضهم بدلًا من قتال من يستحق القتال، وتشتعل الفتنة داخل بلد عاش أهله طوال الوقت همومًا واحدة، وتعيش أغلب شعوبنا تحت خط الفقر على الرغم مما تتميز به بلادنا من ثروات كبرى. هل كان لدينا أدب يغير كما فعلت رواية (كوخ العم توم) في الزنوج الأمريكان والتي غيرت وحررت الشعوب الزنجية، بل غيرت وجه الحياة الأمريكية؟ هل ذلك موجود فعلًا لدينا، ونحن الذين ما زلنا أمة شفاهية لا تقدس فعل القراءة.

في ظل عصور القمع والاستبداد على مر العصور، غالبًا ما لجأ الأدب وأصحابه إلى التلميح لا التصريح وإلى الإشارة لا العبارة حتى لا يتعرضوا للتنكيل والتعذيب والقمع والقيد، لكن البعض وجد القناع غير كاف، فهو عائق في طريق توصيل الرسالة، على الرغم من كثافة الدلالة وتعدد المعنى، فحطموا أقنعتهم، وبددوا رموزهم، وتخلصوا من غمزهم ولمزهم، فسموا الأشياء بمسمياتها.

في العصر الماضي **قال مطران:**

وَهْوَ آنًا يَثُورُ ثَوْرَةَ حُزْ
عَاصِفًا عَصْفَةً تَدُكُّ الحُصُونَا

ورحم الله شوقي الذي فتش عن المتمردين في وجه الطغاة فلم يجد منذ موسي عليه السلام من يقف في وجه طاغية كفرعون **فقال:**

أَعَلِمْتُمْ بَعدَ موسى مِن يَدٍ
قَذَفَت في وَجهِ فِرعَونَ عَصاها

وهل ما كان يتمناه الشابي لا يتمناه كل حر ليقذف بثورته الداخلية كي يعيشها الناس

ليتَ لي قوَّةَ العواصفِ يا شعبي
فأُلقي إليكَ ثَوْرَةَ نفسي

لقد ثار الشرق المستكين ولن يتراجع كما قال علي محمود طه:

هو الشرقُ ثارت روحُهُ فهو لُجَّةٌ
من النّارِ تُذكيها رياحٌ تَهزَّمُ

إن الشعر الثوري في إبداعنا العربي له مكانته البارزة لكننا لا نقرأ كثيرًا الشعر، وإذا قرأنا لا نستفيد مما نقرأ وإذا قرأنا وفهمنا لا نستجيب. إن القصيدة الثورية هي القصيدة التي تحمل الجينات الأولى للثورة، هي أسس تشكل مفردات التكوين، ونبض الروح، ووهج اللحظة، هي الديمومة التي لا تنتهي إلا إذا تحول الحرف إلى فعل والبركان الخامل إلى بركان مدمر. إن ما جعل الكثير من القصائد التي كتبت أثناء وبعد الثورة (مع العلم أننا نعلم يقينًا أن الثورة فعل مستمر (تحظى بانتقاد كبير، أننا نرى فيها تفاصيل الجسد من يدين وساقين من فم وأنف، ولا نرى فيها الروح التي لا ترى لقد توجهت القصيدة للثوار تبارك فعلهم، وللشهداء تحكي لهم عن الجنة التي هي مثواهم الأخير وكأننا نبحث عن معلومات في غيبة عنا أو تائهة أخفاها خروج الناس بالملايين إلى الشوارع أو الميادين لقد قرأت لأحد الشعراء ضمن ما نشر عن الثورة (شهداء التحرير / أنتم باقون / ونحن من وهبتمونا الحياة راحلين) كما غنى أحدهم (شهداء 25 يناير، ماتوا في أحداث يناير)هل تنظر القصيدة للفعل كما نظر (نارسيس) للصورة الجميلة فأعجبته دون أن يدرك الجوهر. إن الفعل الثوري امتداد لا يمكن أن تمنعه الحدود الوهمية، ولا تحول بينه وبين مثيله في أي بقعة من الأرض، لقد أخرجت المطابع عددًا كبيرًا من الأعمال الأدبية في هذه الفترة القصيرة (ثورة الخل والبصل لمحمد الدسوقي / كتاب مسيل للدموع لأحمد الصباغ / ومائة خطوة نحو الثورة لأحمد زغلول الشيطي / و7 أيام في التحرير لهشام الخشن) وغيرها كثير، لكن الفعل الثوري قبل الثورة، قبل ثورة 25 يناير كان موجودًا لمن يقرأ كل كتابة ملتزمة نحو قضايا الوطن والأمة، ظهرت العديد من الأعمال التي تستشرف المستقبل، خاصة حين تمر المجتمعات بلحظات صعبة على مستوى الحريات، كانت الحركة الأدبية في مصر كما في الوطن العربي تموج بالتمرد والعصيان لما وصل إليه المجتمع من مزالق على جميع المستويات. إن قصائد أمل دنقل الرافضة التي تخلصت كثيرًا من الأقنعة، ولافتات أحمد مطر الصريحة التي اتحدت مع لوحات ناجي العلي في القبس الكويتية حتى طردا منها، وقصائد نزار قباني الشهيرة في يوميات

سياف عربي، ونجيب سرور الفاضحة، وحجازي عن الطغاة ودرويش عن خطب الديكتاتور الموزونة، وكيف عرى صنع الله إبراهيم النظام فى كتاباته كلها، ومحمد جبريل حينما تكلم عن الحاشية التي حول الحاكم في رواية (رجال في الظل) وعلاء الأسواني في (عمارة يعقوبيان) وكتابات إبراهيم عيسى الصحفية المعارضة، وغيرهم كثير مما يفوق العد والوصف. ومن هذا الكثير ومن خلال قراءة سريعة في شعر الشاعر المصري حسن طلب نبحث في صور التمرد والثورة العربية في نصه، والدعوة للخروج على المألوف والثابت من صور القمع وإهدار الكرامة.

ردد كثيرون أن حسن طلب مولع بجواهر الطبيعة؛ لأن شعره تناول الزبرجد واللآلئ والنجوم والنيل، كما شغل الناس ما امتاز به شعره من ولع عارم باللغة، وتمكن واضح من أدواتها، وإتقان تام لقضية اللعب بها. إن شعر طلب يستحيل أن يقتصر دور اللغة فيه على مجرد ما تؤديه خلال تعاملها اليومي والعادي الحياتي، مجرد وسيلة لقضاء المصالح أو للتفاهم المشترك، لن يقتصر أيضًا على التعبير الدقيق عن المعنى كما نراه في مقال صحفي. إن اللغة عند طلب لا تكتفي بهذا السلوك في أداء المعنى ولكن يبرز جماليات اللعب بالحروف والكلمات والمواخاة بين المعاني والمباني، وتوافقات الكلمات والحروف.

إن حسن طلب شاعر حداثي لا شك، -حداثة حقيقية- حيث تبدأ حداثته من هضمه لتراثه الذي أحبه، فكتب قصيدة مغايرة عن علم بالذين كتبوا قبله - قصيدة مغايرة (لأبي تمام، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، والمتنبي، وأبي العلاء وغيرهم كثير..) تشعر وأنت تقرأ قصيدته أنه يطوف بك من خلالها في بساتين الشعر العربي من معلقاته حتى أصغر مقطوعاته، ومن زمن امرئ القيس حتى صلاح عبد الصبور وحجازي وأصدقاء جيله، فمعنى أن تكون حداثيًّا هو أن تكون تجاوزت سابقيك، وهذا واضح من عشق حسن طلب للتراث العربي والمناطق المضيئة فيه وما أكثرها، نعرف كيف عشق أبا العلاء، وكيف عشق لعب أبي العلاء باللغة في اللزوميات، وكيف ردد أشعاره وفلسفته وكيف استفاد طلب من تقديم أبي العلاء لأسئلة لا إجابات، وكيف اهتم بالعقل (كل عقل نبي) (كذب الظن لا إمام سوى العقل) وكيف تخلص أبو العلاء من صعوبة الفلسفة التي تجعل الشعر يتحول إلى المنطق، وتخلص طلب مما عاب النقاد فيه أبا العلاء حين ظهر في شعره -كثيرًا- المصطلح الفلسفي، فاستطاع كلاهما من مزيج الشعر والفلسفة أن يبقى الشعر شعرًا، كما تعلم طلب كيف يتعامل الشاعر مع اللغة على أنها رموز تومئ ولا تفصح، تلمح ولا تفضح، لم يعد القناع في هذه الحالة مفيدًا، حين ألقت إحدى

شاعرات المغرب قصيدة صريحة أمام الملك الحسن تنتقده فيها وصفق لها الملك خرجت **تقول:** يسقط الرمز.

ولم يترك حسن طلب مناسبة شعرية يكتب فيها إلا وشن هجومه على الأوضاع التي نعيشها وما تتبعه قوى القهر والاستبداد فينا دون أقنعة أو مواربة، لم ينتقد حسن طلب - مبارك وحده في الحقيقة، كما صرح أكثر من مرة، وكما سنلاحظ في دواوينه السابقة فقد سبق له أن كتب قصائد ضد ديكتاتورية جمال عبد الناصر، جمعها في ديوانه الأول: (وشم على نهدي فتاة) عام 1972، وهو ما حدث أيضًا مع انتقاده لأنور السادات، في ديوان (لا نيل إلا النيل)؛ حيث يضم قصيدة بعنوان: (نيل السبعينيات يتحدث عن نفسه) جاء فيها انتقاد صريح للرئيس السادات **يقول:** (في الزمن النحس../ من السبعينيات الأنحس/ ذيل يترأس/ يتسلل بين الوقتين../ ويسرق تاج الوجهين ويجلس!/ والنيل يسيل كما كان يسيل/ فلم يتقلب في مجراه/ ولم ينبس!). لم تتوقف مواقف حسن طلب الثائرة على الديكتاتورية منذ 1952 وحتى ثورة يناير التي أفرزت قصيدته الشهيرة (إنجيل الثورة وقرآنها) التي كتبها وهو يتنقل بين الجمهور في ميدان التحرير كانت هذه المواقف تيارًا متواصلًا في شعره كله، وربما تكون هذه المواقف قد تكثفت وعلت نبرتها في عهد مبارك، لم تكن قصائد طلب في انتقاد مبارك ونظامه وحاشيته ووزرائه محصورة في ديوان (عاش النشيد) وحده، بل هي موجودة أيضًا في دواوين أخرى مثل: (حجر الفلاسفة) و(مواقف أبي علي) الذي يضم قصيدة طويلة بعنوان: (الطوفان) **يقول عنها** طلب: سبقت طوفان سيد حجاب بعشر سنوات تقريبًا. أما ما جاء به ديوان (عاش النشيد) الذي يضم (مبروك مبارك)، فهي القصائد الموجهة إلى مبارك وعائلته بالاسم الصريح، مع زبانية نظامه، **يقول عنها** طلب:" وقد كانت مجازفة كبرى أقدمت عليها عام 2005، وأنا أزعم أن ما أقدمت عليه في هذا الديوان لم يقدم عليه شاعر مصري آخر ممن يتسابقون اليوم على لقب شاعر الثورة".

في قصيدته (نشيد مبروك) من ديوانه عاش النشيد، والتي نشرت في الصحف تحت عنوان مبروك مبارك والتي نشرتها الدستور المصرية والقدس اللندنية، **يقول** بعد أن يبارك لمبارك نجاحه المنتظر في انتخابات الرئاسة عام 2005 وهو الذي حدد موقفه سلفًا من هذه الانتخابات فهو لن يختار مبارك إن ذهب لينتخب: (وما أنا ممن . إن ذهب لينتخب ـ اختارك!/ فأنا أعرفك.. وأعرف مقدارك) وهو يعلم علم اليقين أنه سينجح، ولا يحول اعتراضه أو اعتراض أمثاله من نجاحه: (لا ريب ستنجح / فيفرح نجلاك وسيدة القصر.. /

وليس يهم إذا حزنت مصر../ فمبروك مبارك) والنجاح لن يأت من فراغ فالرجل لديه خلفية كبيرة يتكئ عليها: (أقسمت بإنجازاتك فينا / وبما أسلفت من استفتاءاتك:/ لا مندوحة تنجح / حتى تكمل مشروعاتك..) ومكافأة هذا النجاح لجميع الأطراف معروفة لا تحتاج إلي تخمين أو تغيير عن نجاحات سالفة نال كل نصيبه: (تكافئ عياريك وشطارك/ وتسلط بالضبط كما سلطت علينا من قبل../ عساكرك وأشرارك) وبعد هذا التوزيع العادل للمكافآت والجوائز يجب علينا: (أن نتأهب كي نتعذب نحن نستغرق في غيبوبة غم دائمة / ولستة أعوام قادمة / نتحمل فيها: وزراءك.. أرزاءك.. أوزارك!) ونجاح فخامة الرئيس هو الأهم، ولا يضاهيه شيء فلا يهم: (ما دمت نجحت.. فليس يهم إذا رسبت مصر..). بعد أن ينتقل من التعريض الساخر بشخصه وأفعاله ومشاريعه وإنجازاته وجوائزه ومكافآته، ينتقل من التعريض للتصريح: (ليتك ما جئت إلينا.. فأهجت سمومًا في أوجهنا / وأثرت غبارك!/ لكن قضي الأمر.. وللأسف ستنجح / بالباطل أو بالحق ستنجح) ويعدد طلب برنامج نجاحه: (بالبرطلة أو البلطجة ستنجح / وبإطعام للفم.. يتلوه إغماض للعين../ بسوط رجال الأمن.. بغياب الوعي.. / بنصف الشعب الأمي / بألوان خداع سافرة / وبأصوات رعاع وجماهير مؤجرة / بغرائز حاضرة.. ومصير متروك) وبعد أن يفوز مبارك حتمًا سيكون له نهاية هذه النهاية النبوءة عند حسن طلب حيث حدث ما توقع الشاعر / القصيدة (وسيمضي الوقت.. نعم بالتأكيد سيمضي/ وستكتب .أنت بنفسك . / خاتمة سلالة حكام العسكر.. / لا بد ستصبح آخر حصرمة في العنقود / وبأيديك تجيء نهاية هذا العصر المنكود! / هذا اليوم سيأتي../ حتمًا لا بد سيأكلك -ويأكلنا- الدود / وستبرأ مصر من العنة.. / لن يبقى في تلك المحنة.. / غير اللعنة /... هذا اليوم سيأتي أسرع مما تتوقع..).

سأتوقف عند بعض قصائد حسن طلب التي كانت تحمل بين جنباتها تمرد خاص، تمرد على سلطة جائرة، وتمرد على واقع مخيف، في ديوان (سيرة البنفسج)، حيث النص الذي أبدأ الاستشهاد به نص يقدم الثوري المتمرد، نص يبحث في قضية قومية وهم عام لا يبحث عن ذات أو وطن صغير:

(شبهتك بالدول العربية / وهتفت: آأيتها الدول / في الليل الحالك من أوحى لك / أن تدعي أوحالك تفسد حالك ؟/ مالك طيشك طال.. وعرشك مال / وجيشك ليس يقاتل... بل يقتتل / ولغير سويدائك سهمك لا يصل ؟) ص 97. لقد جمع طلب في هذا النص معاناة الفرد الحر

الثوري تجاه قضاياه الكبرى، الوطن يغوص في أوحاله التي لا تنتهي كلما خلص قدمًا من وحل نزلت في وحل جديد، العروش مالت عن الطريق وانشغل الحكام بذواتهم، دون أن ينشغلوا بشعوبهم، والأدهى والأمر أصبحت قوتنا في صدورنا لا في صدور أعدائنا.

كانت قضية البحث عن خصوصية للوطن الكبير من أهم القضايا الثورية التي ناقشها شعر طلب ومن هنا تعرض لموضوع التبعية، كيف أكون بهذه الإمكانيات وأكون تابعًا ومن هنا كان مبررًا أن ينادي على كل الشرفاء، بل نادى الجميع طالبًا الفتوى (ويا أترابي الوجهاء الأمجاد الشاكرين، عليكم الآن أن تفتوني في بنفسجة حلوة مواتية، وتنبئوني: كيف يمكن لمليكة وعاشقة أن تستحيل فجأة إلي مملوكة وجارية) ص99.

في ديوان (آية جيم) لم تكن الثورة التي قصدها طلب ثورة فقط على اللغة واللعب بها ولا البحث عن المواخاة بين المعاني والمباني كما كان يفعل فحول المحدثين ويحرصون عليه، ويحذقون صناعته، وهذا ما ارتبط في الذهن العربي أن الثورة على اللغة ثورة على الجامد من التقاليد مما أثار حفيظة المحافظين. في الإهداء تبدأ الثورة على اللغة أولًا وعلى تقاليد الكلام مما أثار حفيظة المحافظين أيضًا وصودر الديوان (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم) ص7 ثم

يقول في السورة الأولى (الجيم ترجح) (الجيم جرأة من عجز / والجيم خنجر من تجبر / إنها حجر تفجر / فوق أسفنج تحجر) 12. الحرف الذي يثور به طلب على جامد اللغة، هو الذي ثور به كتاب الله أمة لتخرج من جاهليتها إلى فضاء النور. الحرف ثورة على المعنى، ثورة على خاص المعنى، الحرف دلالات مفتوحة، مع الحرف ندخل في خرافة المعنى الخاص -بتعبير ريتشاردز في فلسفة البلاغة- ومن هنا كانت الجيم جرأة من عجز حين يجأر، يتخذ من الحرف رمزًا للخروج وتمتد سمات الحرف الثورية لتكون الجيم: (... حنجرة الجماهير التي خرجت / لإجلاء الدياجير التي هجمت / ووجدان الجماعة عند رجحان الجماعة / أين جيم الجبن من جيم الشجاعة ؟) 41 .

إن الجيم تسير عند طلب حسب القصد كما كان الحرف عند النفري فالجيم جنة، والجيم جحيم. **يقول:** (فما جدوى جيمين هما: جيم الشجب /أو الجيم الجيلاتينية ؟ هذا من ناحية لغوية بحت / أما من الناحية التاريخية / فإن الثورة التي تزعمها الثاء / لا تزال من وجهة نظر الجيم حلمًا بعيدًا بعيدًا) ص43. إن الثورة التي يراها هنا في هذا الديوان في أواخر الثمانينيات بعيدة المنال نراها تقترب في كل قصيدة جديدة عن ذي قبل. التمرد عند طلب يبدأ من التمرد على واقع بائس يستعير فيه وصف العامة الدقيق الذي لا تضاهي بلاغته بلاغة، كلنا يعرف

دلالة هذه العبارة (الحالة جيم) (نحن نعيش ما زلنا في عصر الجيم / وسيمر وقت طويل طويل... وهذا بالضبط هو ما أدركته عامة الشعب ببصيرتها الحية /وعبرت عنه بصياغة مجازية رفيعة / تقول العامة حين تصف بؤس الواقع: (الحالة جيم) ص 44. ينتقل (طلب) بعد ذلك إلى التحريض المباشر على الجاني الحاكم المتغطرس وهو تحريض مباشر على الثورة **يقول**: (قال: فدع هذا / وحدث هذه الجموع / عن جناية الحكم على الشعب وحرضهم على الجاني) ص 63. ولما دعا هذه الدعوة استجاب لهذا التحريض واحد من الجموع، من الأحرار الثوريين (فصاح واحد من الجمهور بالهتاف / ضد سلطة العسكر واللصوص / ضد خطة الجاسوس والسجان) ص 64. الدعوة هنا تنتقل بالأمر من التخيل إلى التحقق في الواقع، من الصوت إلى الفعل، فجاء من ثار على سلطة العسكر واللصوص، ضد خطة الجاسوس والسجان.

ويزداد الأمر تحققًا ليحدث (طلب) عما حدث الآن كان ذلك كما قلت منذ أواخر الثمانينيات ومن هذا الديوان الذي رآه البعض لعبًا وأحاجي لغوية) **فقال ناقد يساري**: تجاهلت الجماهير / تعاليت على الواقع / قل شيئًا عن المظاهرات / إن ساحات الميادين بها تغص.../ قال مثقف: رجال الأمن سيطروا على الموقف / أطلقوا على الشعب الرصاص / فالجريحان طريحان / الشهيدان مضرجان) ص65. ثم خذ هذا التوصيف الذي نعيشه الآن وهو الذي أودى بمجتمعاتنا إلى ما آلت إليه حين يتولى الأمر أبعد الناس عن الأمر **يقول**: (قال رئيس لجنة حزبية: قد طفح الكيل / وساس العاملين العاطلان / العالمين الجاهلان / العاقلين الأهوجان) ص65.

كانت قصيدة بئس العشرة من ديوان مواقف أبي على -قصيدة خرجت من رحم معاناة مثقف متمرد على واقعه، يعتقد أن المحيطين به لا يدركون حجم هذا التمرد فيصر أن يرسل للجميع رسالة في شخص زوجته أم علي فهي الشاهد الأول على هذا التمرد وهي الشاهد الأول على صعوبة نتائجه، لقد قدم (طلب) عملًا دراميًا جعل فيه (أنا المثقف) هي البطل لا لتمثل ذاتًا واحدة فردية بل تمثل الذات الجمعية، جعلنا نتعاطف معه كما كنا نتعاطف مع البطل المغلوب على أمره، البطل المنكسر في أغلب الكلاسيكيات العالمية بدءًا من التراجيديات اليونانية. عند (حسن طلب) ظهر الحس الاستشرافي للمستقبل وعاد الشاعر ليحمل الرسالة القديمة للنبي الذي يقرأ الكون من خلال مفردات الوجود، وآليات الحياة وأشكال الواقع المعاش برؤية فاجعة للحياة السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية في مصر وهي تتخذ شكلًا مونودراميًا قاده باقتدار حسن طلب يتفوق فيه على صياغة

الرسائل السابقة سواء عند الشرقاوي أو عبد الصبور أو فاروق شوشة.

تبدأ القصيدة وهي الرسالة الثانية من مجموعة الرسائل إلى الزوجة مصدر التصديق ومكمن السر، لينفي في المقابل ما تردد من فرية أهل الحي: في قصيدة بئس العشرة من مواقف أبي علي **يقول:**

(يا أم علي / من فضلك لا تصغي لأقاويل يرددها أهل الحي / هي محض أباطيل / فلا تثقي أرجوك/بما قد قيل / وما سوف يقال) ثم يبدأ في تكنيك السرد ويتحول الخطاب من الـ (أنت) إلى (الأنا) كي يعرض قضيته التي يدافع عنها وينفي عن نفسه الضعف والجبن (أنا ما كنت ضعيفًا في ذاك اليوم / حرام أن أجبن / ما كنت كما تدرين لأجبن) ويدخل في صراع بين الجهر بالرأي ونتيجته، فهل يحقق الجهر ما يتناسب مع ما يجلبه من مصائب ومتاعب؟ (كم جاهرت برأي / لكن ماذا كان عساه يفيد الرأي / وتظاهرت / وحرضت زميلي في العمل وجاري / وجعلت شعاري / فليسقط عهد الجهل / ليسقط عهد الذلة والبغي) هنا يظهر موقف طلب الشاعر المحرض على الرغم من قناعته الشخصية أن الجهر بالرأي لا يفيد لكنه سرعان ما يتدارك الأمر فيجمع مع الرأي آراء (زميلي في العمل وجاري) فلتكن المواجهة ولتحمل الشعارات؛ لكن ما خاف منه حدث فثمار المواجهة الفردية ضعيفة (لكني فوجئت بخصم مقتدر/ وقوي / وتكالب حشد من كل مكان في القطر/علي / فأخذت أقاوم / حتى خذلتني ساقاي) وتشتد درامية السرد فتدخل فيه عناصر أخرى وشخصيات سواه، أم علي الزوجة، والجار وصديق العمل، هذه الشخصيات هي التي أراد أن يصل من خلالها إلى الناس هم الشهود المقربون، وهم أول من يعي الغياب حين تبطش السلطة الغاشمة بصاحب الرسالة، إذن هم الشهود عليها وهم طريق التواصل، كان المرسل علي وعي بما يمكن أن يحدث له ولرسالته (قادوني في التو / إلى أن وقفوا بي عند كبير لهمو / في أقصى البهو وقالوا اركع / قالوا امش على أربع / قالوا قل أغواني الشيطان / ولكني الآن ندمت وتبت / فقاومت ولم أخضع / قالوا قل يحيا السلطان فلم أصنع) ليعود بعد ذلك إلى أم علي مرة أخرى بعد هذه الرحلة المضنية المرهقة في مواجهة السلطان والتي لم يخرج منها إلا بهذا العي الذي يحول بينه وبين التحقق الفعلي للثورة والتمرد (وكذلك يا أم علي / تجدين الآن أمامك/شخصًا آخر أعمى وعيي).

في ديوانه 'حجر الفلاسفة' الذي أهداه إلى علمائنا في الخارج، والذي كان الإهداء عائقًا في سبيل نشره في المؤسسات الرسمية - الهيئة العامة لقصور الثقافة والمجلس الأعلى للثقافة- ونصحه المسئولون بحذف

الإهداء الذي كان يقول فيه: "يتفوقون أفرادًا وإذا بقوا هنا يموتون بسبب أنظمتنا المستبدة الغشوم". من خلال القصيدة التي كتبها عقب فوز زويل بجائزة نوبل والتي يتحدث فيها إلى العلماء المغتربين يجدها فرصة بعد هذا الإهداء في مقدمة الديوان يتحدث عن الوضع في مصريقول في البداية مخاطبًا الزائر الفائز المغترب مواسيًا نفسه: إن بلادنا كما كانت ولا تزال تخرج الكثيرين كما أخرجتك، ما زالت تربتنا خصبة وقادرة على العطاء (يا أيها الزائر / عليك أن تبقى قليلًا قبل أن تغادر / لكي ترى أن بلادنا كما في البدء كانت / لا تزال خصبة وتربة ليست بعاقر) وهؤلاء العلماء الذين تعج بهم مصر المحروسة وغيرها من بقاع الأمة: (كانوا قديرين أن يجعلوا صحراء مصر جنة ويعمرون البائر/ لولا سيول المطر الحامض تهوي من قصور السادة الدعاة / والرعاة والسماسر / لولا التلوث الذي تنفثه أجهزة البث المباشر / ثم يعيده علينا العته السائل من أقلام حاملي المباخر / أو من شفاه الهاتفين والمبايعين / من على المنصات ومن فوق المنابر) هنا يبدأ (طلب) في تحليل الأسباب التي أوصلتنا إلى هذا القدر من التخلف والتراجع، هنا يفضح (طلب) الساسة الذين يقودون، فيذهبون بالسفينة إلى حطام، لو أن هؤلاء عاشوا في أجواء مناسبة لأصبح للمحروسة شأن آخر، وهؤلاء لديهم القدرة والقوة من خلال عساكرهم ولصوصهم ولديهم أبواقهم الدعائية التي تستطيع أن تصنع الساسة دون أن يكون لهم في السياسة ولا في غيرها ومن هنا قال الجاهلون: (تبدل الحال بنا سيدي / فأصبح المقاول الأمي فيلسوف هذا العصر / أما رجل الأعمال فهو الملهم النبي والمحتكم القادر / أصبح هؤلاء وحدهم هم الصفوة والأكابر) ويناجي صاحب نوبل لعله مع بحوثه التي قدمت للعالم الكثير أن يجد دواء لدائنا الدفين (فلتتأنى سيدي من قبل أن تغادر / فربما تكشف شيئًا نافعًا لنا عن الداء الذي جعل المصري هكذا /مهما علوت ظهره بالسوط فهو صابر / مهما فعلت فيه مهما سمته الهوان فهو صابر/ قد ينفد الصبر ويفنى وهو صابر / فهل ترى تعرف هذا الفيرس الذي ينحب النخاع فينا منذ مينا وإلي عبد الناصر). رأينا على مدى عدد كبير من قصائد طلب ودواوينه من السبعينيات وحتى اليوم ما تموج به من ثورة في المعنى كما هي في المبنى جعلته واحدًا من كبار شعراء الرفض الذين بشروا بالثورة، وخلعوا أقنعتهم وواجهوا مواجهة مباشرة السلطان الغاشم.

الهوامش والتعليقات:

1- انظر حوار سماح عبد السلام مع حسن طلب في جريدة القاهرة العدد 577 الثلاثاء21 يونيه 2011.

2 - حسن طلب: لا نيل إلا النيل، دار شرقيات القاهرة 1993.

3 - انظر الحوار السابق.

4- حسن طلب، عاش النشيد، مركز المحروسة للنشر 2006.

5- حسن طلب، سيرة البنفسج، مطبوعات (كاف نون) / القاهرة ط1 ديسمبر 1986 (أرقام الصفحات في المتن).

6- حسن طلب، آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992 (أرقام الصفحات في المتن).

7- حسن طلب مواقف أبي علي وديوان رسائله وبعض أغانيه، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2002.

8 - يقول حسن طلب عن الديوان: (في ديوان «حجر الفلاسفة» اعترض محمد السيد عيد نائب رئيس هيئة قصور الثقافة على إهداء بداخله إلى علمائنا في الخارج باعتبار أنهم يتفوقون أفرادًا، وإذا بقوا هنا يموتون بسبب أنظمتنا المستبدة الغشوم، وأراد عيد أن أحذف هذا الإهداء فقمت بسحب الديوان، ودفعت به للمجلس الأعلى للثقافة، لكن جابر عصفور كرر طلب عيد، وأحسست أن الكرسي واحد، وهكذا صودرت مرة بسبب الدين، ومرة بسبب السياسة). انظر حواره مع شادي صلاح الدين في المصري اليوم العدد 709 الثلاثاء 23 مايو 2006.

ملف العدد
الفنون والآداب الصينية

أناقة التّنين

ترجمة: بنعيسى بوحمالة
ناقد ومترجم (المغرب)

خصصت شهرية "الماغازين ليتيرير" الفرنسية أحد أعدادها الأخيرة للصين- لمعتقداتها وتقاليدها وحضارتها وثقافتها وفنونها وآدابها - عنونته بـ "الصين.. من كونفوشيوس إلى غاو كسينغيان"؛ وذلك بمناسبة احتفاء معرض الكتاب بباريس، الذي تمت فعاليات دورته الأخيرة بين 19 و24 مارس 2004، بالصين كضيف شرف. وبغرض أخذ فكرة عن هذا الملف المهم والغني اخترنا منه بعض المقالات وترجمناها إلى العربية، وحتى تتضح هذه الفكرة أكثر وتنجلي على نحو أوسع ملامح مواد الملف سيكون مفيدًا عرض الكلمة التقديمية، وهي من توقيع مينه تران هوي، التي جهزتها المجلة كمدخل مقترح إلى صلب هذه المواد ومضمونها:

"سيحدث أن تحتكّ أوروبا، أحيانًا، بإمبراطوريّة الوسط ويتناوشان بعضهما البعض (من خلال البعثات التبشيرية)، ريثما يستعر هذا الاحتكاك لينقلب إلى مواجهة مفتوحة (في تضاعيف حرب الأفيون وإبرام جملة من المعاهدات اللامتكافئة). ففي كنف جهل متبادل، في معظم الأوقات، سيرتسم - إن شئنا- عالمان قائمان بذاتهما ينظر كل منهما إلى الآخر نظرة شزراء كما لو أنهما مجسّما كلبين من خزف صيني.. وما من شك أن كلًّا من بول كلوديل وفيكتور سيغالين سيعملان، ما وسعهما العمل، على إزاحة النقاب عن هذه الثقافة المتنائية، والمذهلة في آن معًا، ومن ثم ها هي محاورة الصين تجري بكيفية أكثر خصوبة، في أثناء فترة زمنية تسودها عقيدة العولمة، وتحظى بحول ثقافي كامل.

و عليه فإن كانت أسماء، من قبيل كونفوشيوس وتشوانغ تسو، تدخل في عداد المألوف فإن لمّا يلزمنا الإلماع إليه أن الفن والفكر والأدب في الصين يعد بمثابة ثمرة لتاريخ، لكتابة (و لنستحضر في هذا المضمار الرموز الكتابية الذائعة الصيت)، وبالتالي،

لتصور للعالم مغاير تمام المغايرة: فعلى العكس من الفلسفة الغربية هناك نزوع إلى استكشاف التناغم أكثر من الانحياز إلى تقصي الحقيقة، ليس هناك، على سبيل التمثيل، تفكير في الوجود بقدر ما هناك موضعة للسيرورة موضع تدبّر. إن فن الخط ليعتبر فنًا، بكامل ما في الكلمة من معنى، أكثر منه تحرّيًا عن روحية ما أو كونه إحدى أدوات الدعاية الأيديولوجية ليس إلا، الشيء الذي يمنح سائر المعارف والدرايات، سيان تعلق الأمر بالشعر أو الرسم أو الكتابة..؛ صبغتها التآزرية الضاربة.

بوصفه انعكاسًا لفكر جمالي سميته توحيد المتفرقات وضمّها، لكن أيضًا لتاريخ غني بشروخه وتمزقاته (حركة 4 مايو 1919، الثورة الثقافية..) لا يتوانى الأدب الصيني عن الإعراب عن حيوية خارقة تتغذى عليها كتابات الشتات وأعمال المنشقين، ولعل حيازة غاو كسينغيان على جائزة نوبل للآداب تشكل، وبامتياز، علامة على هذا الذي نقوله. إن تنوع مواد هذا الملف يراد منه خدمة مسعى إقامة ضرب من التقاطع بين مشهديات الفن، الفكر، الرواية، الشعر..؛ وتسليط أضواء مركزة على تايوان والرواية الصينية المكتوبة باللغة الفرنسية. لنقل إذن بأن تقليد الهدم أو التخريب إن هو إلا المضارع لرحلة في قلب القرن العشرين وذلك توسطًا بثلة من الكتّاب، من لوكسان ولاوتسي إلى مو يان، هو هوا أو كسو كسينغ.. ورجاؤنا أن نوفّق، مستعيدين ما أثر عن فرانسوا جوليان، تحاشى حجر عثرة "الكونية السهلة" و"النسبية المتقاعسة" سواء بسواء".

الأخلاقي والجمالي.. الدرس الصيني

سيمون ليز (*)

بالنسبة للفكر الصيني فإن الكتابة والرسم وفن الخط تقوم مقام أوجه متعددة لمتطلّب اكتمال أخلاقي، لذا فإن كمال الأثر الفني وقيمته الجمالية يرتهنان كليًا بحقيقة الفنان الإنسانية وبما يتحلى به من قيمة أخلاقية..

ضمن كرّاس - دليل يخص أحد المعارض التشكيلية الشخصية الاستعادية، ذات الأهمية الكبيرة، انعقد منذ حوالي عام ونصف بمتحف ستيديليك في أمستردام سوف تغمرني دهشة فائقة وأنا أتملى كلمات الرسام الذي أقيم المعرض إحياء لذكراه. فخلال منعطف حاسم من مساره الفني سيبادر، أي الرسام، إلى موافاة صديقه، وهو يبعث له بمجموعة من لوحاته المتأخرة، بتفسير هذا نصه: "يتحتم أن تكون لوحاتي القادمة أفضل من هذه، ومع ذلك فإني لا أحسّني مقتدرًا بعد على الرسم بشكل أجود. إن المأزق الذي يقضّ مضجعي، في هذه الآونة، حاليًا، هو كيف أصير إلى امرئ أفضل قبل أن أنجح في إنجاز رسم أحسن".

لا شيء من هذا، بحيث لا يتصل الأمر بأديب صيني ينتسب إلى قرن آخر قد يكون هو من دوّن هذه الأسطر بقدر ما يؤول إلى كولن ماك كاهون (1919 - 1987)، أهم رسام نيوزيلاندي لفترتنا على وجه الإطلاق. فواضع الكرّاس - الدليل - بحسبانه أحد المتضلعين في الفن الغربي - لم يكن بمقدوره، حين استشهاده بهذا الكلام، كظم ما استبد به من انذهال وإلاّ هل في مكنتنا تخيل مايكل أنجلو أو روبنس، إينغرس أو دي لاكروا، ماتيس أو بيكاسو يتجشمون عبء بعث فكرة شديدة الخصوصية من هذا الطراز ؟

بالمقابل فإن فكرة كهذه هي، بالنسبة للذائقة الجمالية الصينية التقليدية، من الجريان والسلاسة، ومن ثم فإن كولن ماك كاهون لا يؤتي هنا شيئًا ذا بال فيما خلا معاودة حقيقة تتبدى لها جلية، ناجزة لا غبار عليها لدى أيما فنان رصين. وإذن كيف أمكن للرسام النيوزيلاندي العصامي والمنطوي، فضلًا عن هذا، على ذاته في عزلة إقليمه النائي أن ينضج، من حيث لا يدري، رؤية صينية خالصة تبقى لغزًا محيرًا ولن نشغل أنفسنا، على أية حال، في هذا المقام باستكناهه. إن كان الأمر كذلك حسبنا أن نشير أن الرجل كان شغوفًا بالقراءة، نهمًا في تحصيله، وأيضًا إلى كون العديد من الماهيات الفلسفية والجمالية المتصلة سواء بالفكر الصيني أو بالفكر الياباني سوف تتسرب، بدءًا من ناصفة القرن العشرين، إلى الوعي الغربي توسلًا بما لا يحصى من المؤلفات ذات الطبيعة التبسيطية والتعميمية، بل وحتى عبر روايات سيصادفها النجاح. في هذا المضمار لنا أن نستحضر، كمثال، روبير بّيرسينغ وعمله الشهير الموسوم ب "مقالة في الزّن وتعهّد الدراجات النارية"، الصادر ضمن سلسلة "بّوان" /منشورات "سوي"، (إذ سيلاقي رواجًا جماهيريًّا لافتًا خلال سنوات السبعينيات من القرن المنصرم وما فتئ الكتاب يتمتع، حتى يومنا هذا، بطراوته وأصالته ويقرأ لفائدته التي لا تنكر): "أو تريدون معرفة كيفية ممارسة الرسم بطريقة محكمة؟ المسألة في غاية اليسر والبساطة، اسعوا إلى أن تكونوا جيّدين أنتم أوّلًا وبعدها فلتباشروا الرسم بمنتهى العفوية".

باعتبارها ثمرات لجبلّتنا الإنسانية الجمعية - من الطبيعي أن تبذر سائر الحضارات الكبرى قيمًا متماثلة من حيث الجوهر ولو أنها تفعل ذلك بطرائق متباينة ومن غير أن تعزو إليها، لزومًا، نفس المقدار من الأهمية، ذلك أن ما قد تزري به إحداها فتضعه في أدنى سلّمية القيم ليتأصل، ربما، بعدها بكيفية متماسكة وممنهجة، قد يتلامح لدى أخرى سوى في هيئة حدس ملتمع تلتقط إبراقته حفنة من أفراد استثنائيين.

كذا فإن فكرة الكمال الجمالي للأثر الفني الذي هو من اكتمال مبدعه الأخلاقي تعتبر، وإلى أبعد الحدود، عنصرًا جوهريًا في الفكر الصيني، بل وسوف تصبح، في كثير من الأحيان، تصورًا مسكوكًا حوّر مغزاه حتى يستجيب لبعض الترتيبات الآلية والمبسطة، أمّا في الغرب على العكس من هذا، وحتى من غير أن تكون مجهولة بصفة تامة، فنادرًا ما حلت، أي هذه الفكرة، محل إنضاج أو تطوير منهجي، وكمثال فإن كان، من جهة، بمقدور فاساري إجراء نوع من المماثلة، دون أي تعثر يذكر، بين الجمال الروحي وصباغة فرا أنجليكو وذلك في مرمى تفهّم القدسية التي منها استمد نسكه الدّيري فالظاهر أنه لن يخطر، من جهة ثانية، على باله، إلاّ فيما ندر، ربط الافتقارات الفنية لآثار أخرى مغايرة بالخصاصات الأخلاقية لمنشئيها.

إن الفنون الصينية الأربعة الضاربة - الشعر، فن الخط، الرسم (المنجز بواسطة الحبر ومرقاش مسخر أصلًا للتفنن الخطي)، ثم الموسيقى "كين" (اعتمادًا على قيثارة سباعية الأوتار) - تجرى ممارستها ليس من لدن محترفين محنّكين لا يعوزهم المراس وإنما من طرف الهواة المتأدبين، بحيث إن التقليد يقتضي، من بين ما يقتضيه، امتناع هذه الأنظمة التربوية عن الممارسة كما لو أنها مهنة أو حرفة، لذا فإن فنّانًا ما قد يرضى باستخلاص مقابل مادي لفنّه سرعان ما تصادر منه صفته الفنية ويمسي عرضة للتنقيص ويوصم، بالتالي، بنعت الصانع، التحقيري، ليس إلا. إذا ما تمكن الشاعر أو الخطّاط أو الرسام أو الموسيقي (و جائز أن تتضافر هذه الفنون في قريحة شخص واحد) من توفير الغبطة مجانًا لبعض العارفين أو الأصدقاء الخلّص، مستحلبًا إياها من إبداعاته الفنية (يقع في بعض الأوقات أن يشكل استحسان هذا الجمهور المحدود، لكن الموهوب، وتقريظه سندًا لاستلهامات الفنان) فلعل هذا أقصى ما يستطيع أن يشرئب إليه مخليًا، هكذا، السبيل لموضوع فاعليته، البدئي هذا، أن يستديم في قلب الثقافة وينمّي حضوره الجواني الصميم. فلا الكتابة ولا الرسم ولا العزف على القيثارة إن هي إلاّ محض مسالك للارتقاء بالشخصية والتسامي بها، مجرد تعلاّت لدرء النقص الأخلاقي، بل وتفويض إيقاعات الإبداعية الكونية شأن الإنسانية الفردية ومأموريتها.

إن علم الجمال الصيني، وقد تأتّى له أن يراكم، في مجال نظريات الأدب وفن الخط والرسم والموسيقى، آدابًا واسعة وعلى درجة من الاغتناء، إن فلسفيًّا أو نقديًّا أو تقنيًّا، سيتخذ مساره التطوري بمعزل عن مرجعية ذات صلة بمفهوم "الجمال" ("ميي" تعني المصطلح، في حين أن "مييكسو" تفيد دراسة الجميل" وقد تم استحداث هاتين الكلمتين خصّيصًا لترجمة مفهوم الإستيتيقا

الغربي)، وحتى عندما يقع استدراج هذا الأخير ففي الغالب الأعم في نطاق معنى منحط أو قدحي، وذلك بسبب من أن "تقصي" الجميل، بالنسبة لفنان ما، لهو مقصد هابط ومرذول، شرك، أو، لنقل، محاولة إغواء مستهجنة. فالمعايير الجمالية تمتلك طابعًا وظيفيًا ومن هنا فإن الأثر الفني محكوم عليه بأن يشتغل بطريقة ناجعة، أن يتزود من معين حيوية الفنان، أن ينجح في القبض على النفحة التي تسرّ خباياها في مسمع الجبال والأنهار، ويهتدي إلى إرساء التناغم بين تحولات الأشكال وتبدّلات العالم.

بيد أن هذا الفنان بقدر ما يستغرق في عمله الفني فهو يشتغل، دائمًا وقبل كل شيء، لذاته، لحساب كيانه الخاص، وحالما نستوعب هذا المعطى يصبح في مكنتنا إدراك مسوّغ حضور ذلك العدد الهائل من الخطط والمبادئ التي ستوائم على مدى حقب بكاملها، بلا كلل أو فتور، بين القيمة الفنية للرسم وقيمة الرسام الأخلاقية، وقد لا يتعذر علينا إيراد الوفير من الأمثلة (بالمناسبة سبق وأن قدمت سلسلة من العيّنات في إطار تعليقي على الفصل الخامس عشر، "بمنأى عن الغبار"، من مصنف "مقالة عن شيتاو، أحاديث حول رسم القانت الأقرع المرير")، (1) منها أنه: "إذا ما كانت القيمة الأخلاقية للإنسان متسامية فلا إيقاع رسمه، ولا نفحته أيضًا، يمكنهما أن يحيدا بدورهما عن هذا التسامي"، "مزايا الرسم، كما شوائبه، ليست، في المحصّلة، سوى مواظفة يرجى منها إمّا تسامي الإنسان أو ضعته أخلاقيًا"، "من كانت قيمته الأخلاقية متدنية لن يقوى على الرسم بالمرة"، "إن أولئك الذين يتلقون التربية على الرسم يعملون، أول ما يعملون، على استدخال تكوين شخصيتهم الأخلاقية في لبّ رسم من حالفهم التوفيق في بلورة هذه الشخصية الأخلاقية وحيث تسري نفحة متمادية، ساطعة، من السداد والاستقامة تتسامى على كافة المصاعب الشكلية، لكن عند افتقار الرسام إلى هذا المؤهل فإن رسوماته لن تقدم، مهما بلغ شأو ظاهرها المغري، غير صنف من نفحة ضارّة ومفسدة ينكشف أمرها مع أول ضربة من ريشه الرسام. إن الأثر الفني ليعكس الإنسان، وعلى قدر ما يصح هذا المبدأ في الأدب يصدق أيضًا، تمام الصدق، في الرسم".

على أن نقّادًا بعينهم سيغالون في سعيهم إلى التحقّق من أعمال ممهورة بتوقيع فنانين مرموقين، أحيانًا من تعبيرية الفضائل الخاصة التي يكونون قد أبانوا عنها في غضون حيواتهم، وأحيانًا أخرى من مدى انعكاس ما يكبّل مخيلاتهم من نقائص أخلاقية: "فما يكتبه امرؤ ما يمدنا بصورة لقلبه، الشيء الذي يجعلنا قادرين على فك شفرة فضائله ورذائله. ولأن الرسم يرتجع

إلى ذات الأصل الذي تنبثق منه الكتابة فهو يتخذ مرآة للقلب. في البداية، وأنا أتملّى رسومات القدماء، كان لا يزال يساورني شك في القاعدة الصلبة لرأي كهذا لكن بمقدوري الآن، بعد أن أتيحت لي دراسة سير الرسامين، التوكيد على صائبيته. وهكذا فإذا ما نحن أخضعنا مختلف فناني عصر يوان (أي حقبة الهوان الوطني في ظل الاحتلال المغولي) للمعاينة والاختبار سنلفي (ني زان) يقطع جذريًا مع العالم الشعبي كما أن رسمه لشدّما يحفل بكساح من القسوة والقتامة بمكان، بأناقة مهلهلة لا تبقي إطلاقًا على أيما مشخّص تزييني. أمّا (زهاو منغو) فلم يكن، بالمقابل، يعرف أخذ الحذر في أثناء محاولاته والاحتراز، من ثم، من ركوب المجازفة (كان يتعاون مع الغزاة)، ولطالما شابت تزاويقه الخطية ملاحة مترصدة ووجهتها رغبة شعبوية مكينة في انتزاع الإعجاب..". (2)

و لا شك في أن هذه الفقرة، التي تقيم نوعًا من التقابل بين وجهين رمزيين، (ني زان) (وزهاو منغو)، لا تتوانى، علاوة على هذا، عن استثارة انزلاق نقدي جسيم: فالدلالة الغائرة لأية قراءة أخلاقية للأثر الفني سوف تنزاح مخلية المكان لتطبيق ضيق ودوغمائي من صنف ما يمكن نعته بـ "العقاب السياسي". إن رسومات (ني زان) تكسوها، بالتأكيد، مهابة وجلال فائقين - رؤية شفافة قائمة على تقنية المباعدة للمشهديات القانية والفارغة - مثلما هي معافاة من أي عيب اجتماعي، سوى أننا لا نملك، بما فيه الكفاية، معرفة بالشخصية التاريخية لهذا الرسام كما تنقصنا المحكيات الطريفة التي تمجّد طهرانيته وتخلّد نقاء سريرته، ومع ذلك فإن موقفه الانفصالي ذاك لا يمكنه أن يكون، في جانب عريض منه، غير ضرب من إسقاط خيالي لمنظومة الفضائل التي كان يلحّ بها عليه فنّه. (3) وإذا كان هذا شأن (ني زان) فإن وضعية (زهاو منغو) تتلامح أكثر مجلبة للاستغراب، فهو الأرستقراطي الذي ارتضى أن يصبح تحت إمرة الغزاة ويكون خدومًا لمصالحهم وإملاءاتهم والنتيجة هي اعتباره، وعلى مدى أجيال، خائنًا، بله نذلًا. غير أن المشكلة، مشكلته، تكمن في أنه يعلن عن نفسه، ضدًّا على هذا، في رسمه وأكثر من ذلك في فنّه الخطي، كفنان موهوب ومعجز بلا منازع. ومن أجل الإفلات من مطب هذه المقارنة المربكة لا يتورع النقاد، بوجه عام، متواطئين على هذا - ما في ذلك ريب - عن تبخيس أو، على الأصح، إدانة "تبسيطية وتعميمية" فنّه الخطي المبهرج (حكم يذكرنا، نسبيًا، بالتهمة الشهيرة التي لفّقها السرياليون لبول كلوديل وفحواها أنه "لا يعقل أن يكون المرء سفيرًا لفرنسا وشاعرًا في نفس الوقت"، كما لو أن كلوديل لم يكن هما سوية !

إن المزايدات الساذجة والهابطة المستوى لم يحصل أبدًا أن أعفت على هذا الإدراك العميق لمستوجب تنفّذ البعد الأخلاقي في العمل الفني الذي ظل يرافق كبار الفنانين الصينيين، بل إن الخطاطين، بخاصة، يعون أكثر من نظرائهم في المجالات الفنية الأخرى بأن ممارسة فن الخط فسحة للانغمار في تزهد يومي، برهة لكي تتنفس الكينونة برمتها، البدنية والنفسية والأخلاقية، تنفّسًا حقيقيًّا وصميمًا، هم وحدهم يستطيعون مقايسة مفاعيل هذا التّنفس وتداعياته بكيفية فورية وملموسة. وفي هذه الوجهة، وبالإضافة إلى ما أوردنا، نشير إلى أن فن الخط ليس مجرد نتاج لشخصيتهم ما دامت هذه الأخيرة تتحول هي نفسها إلى نتاج لفن الخط ممّا يمكن تسميته بـ "منقلب سببي خطاطي" سيعرض له بالذكر جان - فرانسوا بيلتير في "فن الكتابة الصيني"، (4) مدعمًا ملحوظاته، في هذا الصدد، بإثباتات مفحمة.

فالجمال الأسنى لفن الخط لن يرتهن، من الآن فصاعدًا، بالجمال على وجه الدقة لكونه، ببساطة، ثمرة لتقاطب الطبيعة و"الحقيقة" الذي لا يتراخى الخطاط عن تغذيته في دخيلته تعلقًا منه بأصالة ما، نقاوة ما، أو، بالأولى، بمطلق طبيعي ما (ما يدعوه الألمان أصالة). فـ "في فن الخط ليس من المستصعب نيل الإعجاب وإنما الأصعب هو تلافي هذا الإعجاب أصلًا. إن الرغبة في بث الإعجاب تحكم على الكتابة بالاتفاقية والاعتيادية أمّا انتفاؤها فيسبغ عليها وافر العفوية والحقيقية"، وذلك استئناسًا بما كان قد سطره الخطاط ليو كسيزاي الذي سيستشهد به بيلتير محاولًا، عند حديثه عن ستاندال، تسليط مزيد من الضوء على محمول هذه الكلمات بحيث سيصرح **قائلًا**: " برأيي كيما يكون الإنسان عظيمًا في أمر ما، وبصرف النظر عن هذا الأمر، يلزمه أن يكون ذاته".

والواقع أن مداناة ستاندال الواردة هنا تبدو لي ذات أهمية بالغة، أقصد أن كمال الأثر الفني ينشرط كلية بحقيقة الإنسان الفنية، وإذا كان لا مراء في حضور هذه الماهية الأخلاقية، التي ينهض عليها جماع الجمالية الصينية، في الغرب أيضًا مع ذلك ما أحرانا بتسجيل كونها تبقى عصارة لبعض الأرواح المتفردة، ومن بينها ستاندال الذي سيبين عنها حقًّا بكيفية مرضية ومقنعة: إن جماليته بأسرها ترفل في فائض شغف بما هو أخلاقي وانشداد إليه، ولنستحضر، على سبيل المثال، اتهامه لشاتوبريان عند **قوله**: "لم أقدر بتاتًا على قراءة ولو عشرين صفحة من هذا الذي يدبجه شاتوبريان.. وعمري وقتها سبعة عشر ربيعًا كنت سأتورط في مبارزة ثنائية بالثنية السادسة لا لشيء سوى ما كان من هزئي بـ "الذروة المستبهمة للغابات" الذي كان يحظى بإعجاب الكثيرين وثنائهم. فالأسلوب البديع للسيد

شاتوبريان يبدو لي وكأنه يمرّر كمًّا من الأباطيل المتضائلة ولعل منتهى اعتناقي بخصوص الأسلوب تتشرّبه هذه الكلمة". ضمن نفس هذه العائلة الروحية من القرائح المهيبة والعبقريات الغريبة الأطوار (وذلك بالمعنى الصيني للكلمة) يجب علينا إدراج اسم سيمون فيل أيضًا (التي تضع بين أيدينا جمالية كاملة ممتدحة يمكن استخراجها من المنجم الثري لـ "الكرّاسات")، واسم فيتغنشتاين الذي لا أرى ضيرًا في إيراد مقتطف له يلوح لي ملائمًا كبير الملاءمة لخاتمة هذه المقالة، الوجيزة ما في ذلك شك، المخصوصة لشهرية "الماغازين ليتيرير"، خصوصًا وأنه يقترح معيارًا أدبيًّا لا يخلو من صدقية، ومن نجوع أيضًا، إذ يقول (في معرض تناوله لتولستوي): "ها هو ذا رجل حقيقي يتمتع بـ "الحق" في الكتابة".

الهوامش والتعليقات:

(*) عالم حضارة صينية وكاتب (اسم مستعار ل بّيير ريكمانس)، مؤلف لمجموعة من الكتب من بينها "الملابس القشيبة للرئيس ماو"، منشورات سلسلة "كتاب الجيب"، "مقالات عن الصين"، منشورات لافون، "غرقى باتافيا"، منشورات أرليا.

(1) بّيير ريكمانس: "مقالة عن شيتاو، أحاديث حول رسم القانت الأقرع المرير"، ترجمة وتعليق، منشورات هيرمان.

(2) زهانغ جينغ (1685 - 1760)، أديب، خطّاط، ورسام، أعيد نشر مقالته ضمن "يو أنلان، هوا لون كونغام" (غير متوفر باللغة الفرنسية).

(3) ما يجرنا إلى حالة فرا أنجليكو كون: "الكنيسة تنتهي إلى تطريب الراهب الورع.."، 1983. لكن هل يمكن لهذا التطويب، بما هو ارتقاء أحد الأموات، ممّن تطالهم بركة السلطة الكنسيّة، إلى مرتبة الأبرار فالقدّيسين، أن يعثر على سند الجلاء والشفوف الذي يؤسسه، ببساطة، الرسم، أو على (ولو أن ذلك يدخل في باب اللايقين) ما يحتمل أن تسعفنا به سيرته الذاتية ؟

(4) جان - فرانسوا بيلتير: فن الكتابة الصيني، منشورات سكيرا، سوي.

فن الخط الصيني التقليد والرهانات

يولين إيسكاند(*)

إن فن الخط الصيني يضمر، باعتباره فن النخبة، بحثًا شخصيًّا روحيًّا، فالأثر ليس أكثر من استمداد مباشر من شغاف قلب الخطاط يجلوه نصوع الورق، لكنه يبقى أحد رهانات السلطة لكونه يخدم الدعاية الأيديولوجية..

يصنف "فن الخط" في الصين كـ "نظام تربوي" انضباطي أو "منهجية كتابة" وذلك على العكس ممّا ترخيه الترجمة الفرنسية من تداعيات. إنه لا يتصل قطعًا بمعنى "الكتابة بطريقة بديعة" بقدر ما ينصب في دلالة تربوية ذاتية صارمة ويستنهض فكرة إنماء الشخصية وتصليب مؤهلاتها. ولأنه يجد مرتكزه في المزايا الجمالية والشكلية للكتابة التداولية، كتابة سائر الأيام (مراسلات، عقود رسمية، وثائق إدارية..) فإن هذا الفن الذي سينشأ في مطالع عصرنا الحالي سيحظى بصفة الفن الأوفى كمالًا والأكثر نبالة. فلقد كان يمارس من لدن تلك الزمرة من المتأدبين الذين كانت تسند إليهم

مأمورية تسيير دواليب الإدارة الإمبراطورية، قوامه التضلع في الكتابة والأخذ بناصيتها بينما غايته نقل القيم الأخلاقية وبثها. وكونه فنًّا متأبّيًا على العامة تستأثر به النخبة لوحدها فإن هذا الملمح هو ما سيجعله فنًّا منذورًا لترميم نقائص الشخصية ومثالبها، أداة للتقصي الروحي والدعاية الأيديولوجية دفعة واحدة.

إن تقنية "فن الخط" أو الرسم، لا فرق، وهي تساوق أجرأتها العملية في عرض ورق رهيف، لدن ونشّاف، لا تحتمل تصويبًا ولا تنقيحًا أو تنميقًا، فالتطبيق، توسطًا بريشة الرسم، لا يجيز الوقوع في نوع من التردد عدم إجازته اللجوء إلى أيما تعديلات استدراكية، وهذا ما يفسر اعتماد التقييم ليس النتيجة النهائية للأثر المتحصّل، مثلما قد يراود الذهن، أو للحركية التي تؤطره، وإنما كفاءة المسلسل الإبداعي في شموليته، في تكثيفه لبرهة استبصار ، وكذلك المفعول البصري لأثره في نفسية المشاهد.

و للعلم فإن الكتابة الصينية، بما هي الكتابة الوحيدة في العالم التي لازمت، منذ فجرها وحتى وقتنا هذا، نمطًا ترميزيًّا خالصًا ليست مجرد استنساخ وفيّ للكلام، بل إنها، وعلى النقيض من الكتابات الألفبائية، مركبة من جملة أحرف يمثل كل واحد منها كلمة قائمة بالذات. فالصينيون يكتبون، عادة، على شكل أعمدة، من أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار. أمّا على الصعيد الفلسفي المحض فإن مادة التدوين لا يمكنها أن تنماز أو تنفرز، مثلًا، عن الأثر بالنظر إلى أنهما يجسمان كلًّا كوسمولوجيا: إن المداد ليناظر مبدأ "يين" (الذي يتضمن حمولات العتمة، الرطوبة، الليونة، الأنوثة، القمر..) ويتعالق مع ما يحيل إليه من سديم أصلي، في حين أن الورق أو الحرير، السند الأبيض، يعبر عن "يانغ" (أي الضوء، الاجتفاف، الاستدامة، الذكورة، الشمس..) ويمت بصلة إلى عالم الظواهر، بمعنى أن الصور المدونة أو المرسومة لا تجد سبيلها إلى التجسّد إلاّ بفضل السند أو الدعامة، وبحسب هذه الرؤية فالذي تصنعه الريشة التي تمسك بها الأنامل هو، في العمق، إنشاء وشيجة بين السماء - يانغ والأرض - يين وذلك بما يندغم مع دور الإنسان الذي هو من يستحكم في زمام الأشياء والموجودات المؤثثة للفجوة الفاصلة بين هذين الحدّين، **والخلاصة** هي أن ممارسة الكتابة الصينية تجد مغزاها، أساسًا، في اصطناع كون مصغّر شبيه بالكون الهائل، المتراحب، لا في التعبير عن مزاج روحي أو حالة ذهنية.

ففي التقليد الصيني لا يقتصر خوض غمار صنيع فني والتمرّس بخبرته على ملاقاة موضوع مستقل ذاتيًّا يتوافر على العديد من المزايا الأيديولوجية والجمالية والأخلاقية

والإيمانية والتلقينية.. بل يتعدى هذا فيحثّ على الملاقاة الحميمة مع المبدع ذاته. إن الأثر ليرتدي لبوس استمداد مباشر من شغاف قلب الناسخ يتعهده بالسند بالتشخيص والإبراز، ولأن الأمر كذلك، لهذا الاعتبار لا يطغى التوصيف "الموضوعي" للأعمال الفنية على العنصر النظري في المسألة؛ بحيث إن "الجمال" لا يعتدّ به كمعيار وارد لتقييم الأعمال الفنية أو أصحابها والمعيار المرجعي هو "الطبيعي" لأنه جمالي (فلسفي) وفني (تقني) وتشكيلي في نفس الآونة. فالطبيعي يقوم بتعيين الأثر دونما عناء يذكر بينما يكتسب هذا الأخير مزيته من غير ما حاجة إلى حركية، لكنه يحيد عن روح المبادئ التنظيمية للطبيعة، ولهذا لا داعي إلى الاستغراب إذا كان ما تطلبته الخبرة المسعفة على إنجاز أثر من هذا الطراز هو سنوات من الكدّ والمران.

إن الكتابة ولا الفن المتنسّل منها سوف يمثلان، على الدوام، أحد رهانات السلطة: فالإمبراطورية ستحقق وحدتها بفضل الكتابة بالذات، زد على هذا أن ما يلحقها، أي الكتابة، من تبدلات شكلية يرمز، باستمرار، إلى تبدلات يعيشها الحقل السياسي. فقد جرت العادة أن تسخر السلطة متأدبين - خطاطين أبرياء الذمة ومشهود لهم بالاستقامة وتمنحهم وظائف سامية وذلك بغاية إضفاء الشرعية على وجودها، وهؤلاء يعاملون كحكماء يستحقون تبجيل الرعية وتعلقها بسمعتهم التي تشعّها مناقبهم الأخلاقية، لقاء هذا هم لا يستنكفون، من جانبهم، عن إدماج فضائلهم الفعلية، أو المفترضة، في منتسج آثارهم الفنية، أمّا السلطة فتعمد، من جانبها، إلى استملاك هالة هذه الشخصيات وسنّ قواعد مضبوطة للأشكال المعبرة عن مناقبهم الأخلاقية المذكورة موظفة إياهم، على هذا النحو، لتأدية مهامّ أيديولوجية دعائية، بل وفي هذا النطاق، تحديدًا، فإن عددًا لا يستهان به من الأباطرة عرف عنهم تجريبهم لفن الخط.

من هذا الضوء ليس أمرًا فجائيًّا أو عرضيًّا أن يشعل (ماوتسي تونغ) فتيل الثورة الثقافية من خلال صور تقدمه كخطاط يمسك بريشة مغدقًا، هكذا، على هذه الممارسة الفنية صبغة ديمقراطية، بل منزّلًا إياه من عليائه إلى عرض الشارع العام عبر "ملصقات مطرّزة بأحرف متضخمة" (دزي باو). وللإشارة فسيتم اعتبار فن المتأدبين، ولا فكرهم، مع إطلالة القرن العشرين، بمثابة علة انحطاط الصين ورضوخها للقوى الغربية حتى إذا قام النظام الشيوعي، الذي سيستولي على مقاليد السلطة عام 1949، وقف منه موقف اعتراض ورفض، بل وبادر إلى تمييعه وهو يعطيه "طابعًا شعبويًّا" صارخًا.

إن تقليد الأدابة أو المثقفية المترسخ لم يحصل قط أن توقف مجراه لأنه ينتقل عرفيًا عن طريق التلقين، من أستاذ إلى تلميذ، لكن في إبان الثورة الثقافية مع ما رافقها من تضييق للخناق على "اليمينيين" وقدامى المتأدبين سيتعرض كثيرون منهم لشتى ألوان الاضطهاد والتنكيل في حين سيوالي كثيرون آخرون منهم، في أضعف الأحوال، تعليم حفنة تلاميذ خصوصًا في الجهات والأقاليم النائية. وبدءًا من ثمانينيات القرن العشرين، وبفضل تلاميذ قدامى في هذا الميدان، ستجري إعادة استكشاف أو، بالأدق، تأهيل فنانين كبار منضوين إلى تقليد الأدابة أو المثقفية، رسامين أو خطاطين، واليوم لا مفر لرجل سياسة من الانضواء إلى ائتلاف خطاطي الصين إن هو أراد انتزاع نصيب من التقدير من عموم الشعب.

الهوامش والتعليقات:

(*) باحثة في المركز الوطني للبحث العلمي، تدرّس فن الخط في مدرسة الهندسة المعمارية بباريس - لافيليت. أصدرت ضمن منشورات كلينسكزيك "مقالات صينية حول الرسم وفن الخط"، الجزء الأول "النصوص التأسيسية" (من أسرة "هان" إلى أسرة "سوي").

حضور الشعر

شانطال شين أندرو (*)

في الصين نكاد نعثر على أثر الشعر في كافة الفعاليات القائمة (الروايات، المناظرات الخطابية، مباريات توظيف كبار متنفذي الإمبراطورية الصينية) مثلما هو حاضر لدى سائر الشرائح المجتمعية؛ إذ يتصل الأمر بمصدرية شعبية يتوسّل بها إلى الكمال، بتاريخ نوع أدبي شمولي الوجود..

لا جدال في أن الشعر الصيني يمتلك تاريخًا مديدًا يعود إلى ثلاثة آلاف سنة وما فتئت نصوص الديوان الشعري الأوغل قدامة سليمة لم يلحقها التّلف. إن "شيجينغ" أو "عيار القصائد" يرجع إلى المنتصف الأول للألفية الأولى قبل عصرنا الحالي، أي إلى ثلاثة آلاف سنة ستتمكن، في غضونها، وهو أمر لافت للانتباه، نفس الكتابة من بلورة فكر جمالي واحد يستحكم في جماع الفنون، بل وما انفكت خواصها، حتى حدود يومنا هذا، مستدمجة في الإبداع الشعري، على سبيل التعديل والتحوير، كما في لغة الكلام، ويكفي أن نلمح إلى أن مجمل السّجل المفرداتي الموظف من قبل لي بي (701 - 762) في جانب من قصائده لمّا يزل مستثمرًا من لدن المعاصرين في رحاب لغة الكلام.

تقييم العلائقي:

لقد اقترن الشعر في الصين بصيغة وظيفية جدّ مخالفة للصيغة المكرسة في الغرب. فالتقليد الشعري الصيني كان دائمًا وأبدًا يلجأ إلى تفسير الفعالية الشعرية وفقًا لمصطلحات علائقية ملحًّا على ما يجمع بين

الإنسان والكون من تماثلات ومبطلًا، في العمق، أيما تباعد بين الطرفين. وفي العديد من نصوص "عيار الشعر" لطالما تبتعث الأبيات الشعرية الاستهلالية هيئة عالم برّاني مناسب لاستدخال وسيط مرتبط بما هو إنساني.

الريح المدوية في الفجّ
ناعمة جدًّا ريح الفجّ
جو مكفهر، سماء ممطرة وحيث
تتوجب معرفة كيف تذّخر الهمّة
إذ لا محل للشنآن .... (1)

كذا يمفصل الإنسان، المنشرط ببعده المجتمعي والسياسي، فعله ويسوّيه اهتداء بما يمليه الكون، وبناء على هذا التصوير المنظوري، وإثر إعادة تشكيل سيتولاها المتأدبون، ستبرز الحاجة إلى إخضاع "عيار القصائد" لتأويل تلقيني. من حينها سيعمد تقليد شعري بأتمه، ونعني به: **الكونفوشيوسية**، إلى تصنيف الشعر ضمن خانة الأنواع الأدبية النبيلة الصالحة لتربية القارئ وتهذيبه، ولعل ما كان من وضع الأيديولوجيا الكونفوشيوسية يدها على الشعر سيخلّف مضاعفات جلية على مدى القرون الأربعة التي كانت السيادة فيها لأسرة "هان" (206 ق.م - 220 م). وممّا لا ريب فيه أن هذا التأويل الذي سطرته الكونفوشيوسية للقصيدة لمن الضيق بمكان وسيندرج، بدءًا من هذه اللحظة، في إطار وضعية جمالية لن تتوقف عن التجذر والاتساع بمقتضاها تغدو الذاتية مجرد تمظهر مفوض للتماس مع العالم وبالتالي، فلا ولادة للقصيدة خارج دائرة هذا الإيعاز، أي "أن التعبير الشعري سيولد، بحسب فرانسوا جوليان، من زخم الانفعال الذي تؤججه علائق القرابة التي تربط الذاتية الإنسانية (كسين) بمجموع باقي الوقائع الخارجة عن كيانها (فيو)". (2) بناء على هذا فإن اللغة الصينية نفسها، كما يلاحظ فرانسوا شينغ في مصنفه "الكتابة الشعرية الصينية" (منشورات سوي)، المعروفة برموزها التدوينية المنفصلة عمليًا عن لغة المشافهة، الملتحمة عضويًا بالأشياء التي تتمظهر من خلال قسمات جوهرية "و حيث تشتغل التوليفات على إبراز جوهرها والكشف عما يوحدها من روابط مخفية" تتبدى مناوئة لفكرة البعد أو المسافة بين العلامات والكون وبتعبير رديف لمبدأ التنابذ" أو القطيعة بين الإنسان والكون، ومن هذه الزاوية، تحديدًا، يجري تقييم "الوعي" "العبر ذاتي" وينظر إلى الآخر منزوعًا من صفة الطرف المقابل.

إن نشأة "فين"، أي رمز الكتابة، تبقى، والحالة هذه، ذات دلالة حاسمة، فبمقدار ما نلفيه يشخص رسومات على فراء حيوان ما أو على ذبل سلحفاة، أو، بالأولى، "آثار" تباشر من خلالها الطبيعة دلالتها نلقاه يردف إلى ذلك ابتداع علامات لغوية مشتقة من

صورة هذه الآثار تنضوي رأسًا إلى تسمية "فين".

جرّاء هذا تبدو اللغة الصينية مغتنية بذلك الطابع الزخرفي اللصيق بالرموز التدوينية التي "تعد، بشكل من الأشكال، استعارة يسوّغ لها طواعية الرمز التدويني لاستيلاد ما لا يحصى من المعاني من ثنايا ما لا يحصى من الطبقات الخطية"، على أنها استعارة تقوم، بخلاف ما هو معمول به في الغرب، مقام أفق للإبداع الشعري ومن ثم، وعوض أن يسعى الشعر الكلاسيكي إلى التعبير المباشر "فيو" أو إلى توظيف أداة المشابهة "مثل" - "بي" - سيشدّد، خلافًا لهذا، على التلميح والإلماع، الوسوسة والإيحاء.

إن المفردات لتتمتع بسلطة إيحاء نافذة بالنظر إلى ما تمتلكه، أساسًا، من تعدّدية علائقية: فكل مفردة يمكنها، بناء على موقعها في فضاء الجملة، أن تقوم مقام اسم أو أن تتخذ لبوس فعل (يواظف كنعت أو كحركة)، ثم إن التركيز على الإضمار والحذف لمـّا يزكي القيمة التلميحية للقصيدة وميسمها الإلماعي وهو ما يصدق أيضًا على مواراة الضمير الفردي، بما هي مسطرة ظلت مفضلة لدى الشعراء على مدى التاريخ العريض للشعر الكلاسيكي. وعودًا إلى فرانسوا شينغ، وتدقيقًا إلى منظوره بخصوص غياب التعارض بين الذات والعالم، سنقف، لا محالة، على طبيعة "استدراج الذات للعناصر البرّانية عبر محوه أو، بالأصح، استضمار مثوله"، أي العالم، وهكذا فإن الجبل، مثلًا، لا يعود منتصبًا قبالة من يتأمله ويتخلى عن كونه موجودًا متباعدًا والسبب هو انقياد الشاعر إلى التشبّه به وقبس هويته من كينونته.

بموضعته في السياق العلائقي، الذي هو سياقه طوال تاريخه، وإدراجه في فكر جمالي موحّد سيتاح للشعر أن يسجل حضوره في الصين داخل كافة الفعاليات الإنسانية، وإذا ما أدركنا حجم تشبّع الوجدان العام بالحكمة التي تقول: "وقّر المكتوب وبجّله" سيسهل علينا تقدير السطوة السحرية التي للعلامات في هذا البلد. إن الرجحان يمثل، في كل أنماط النصوص، أحد القسمات التكوينية لانبناء الشعر الكلاسيكي وذلك إلى جانب عنصر التوازي، (3) الذي يعتبر مظهرًا تجسيديًّا لمواظفة هذا الفكر؛ إذ يحضر سلفًا في "عيار القصائد" بوصفه محسّنًا زخرفيًّا للشرائط التي تلصق أسفل الأبواب بمناسبة حلول العام الجديد أو بغرض تهنئة قاطنين جدد (سيرتفع شأن هذه العادة الأخيرة في أثناء الثورة الثقافية).

من فرط اكتساحيته سيطول الشعر كل شيء تقريبًا، يسفر عن وجهه في المساجلات الشفوية التي تعرفها التجمعات أو المآدب، في الروايات الكلاسيكية، بل وحتى في

نظيرتها المعاصرة، كما هو الشأن في "ممات بطلة حمراء"، بحيث يثبت المؤلف، كيو كسيالنغ (4) أبياتًا شعرية إن لم يكن قصائد كاملة لشعراء من جميع الحقب. إن تباريات في قرض الشعر سيتم إدراجها، في ظل حكم أسرة "تانغ" (618 - 907)، في نطاق الاختبارات الخاصة بانتقاء متنفذي الإدارة الإمبراطورية، ففي هذه الحقبة سيحقق الشعر حضورًا واسعًا لدى سائر الشرائح المجتمعية، نقول سائرها لأن فطاحل الشعراء، من أمثال لي بي، دو فو (712 - 770)، بي جويي (772 - 846) سوف يكتبون نصوصهم بلغة قريبة من لغة التداول اليومي.

استرخاء:

أغوتني الخمرة وسلبت لبّي في نهاية ذلك اليوم

استيقظت تغطي بدني بتلات
مشيت بمحاذاة الغدير
يدثرني ضوء القمر
بينما الطيور أجنحتها تخفق في الأعالي
و الرفقاء انفضّ شملهم. (5)

أمّا في ظل حكم أسرة "سونغ" (960 - 1279) فسيغدو الشعر المعدّ للغناء والتسرية "الشّي" لونًا شعريًا واسع الشعبية، ثم إن مؤلفي بواكير الروايات القائمة على لغة التداول لن يحجموا؛ استمالة منهم للذائقة العامة، عن إدغام هذا اللون في مروياتهم وسرودهم.

وإذن سيان اتصل الأمر بالشعر، بفن الخط، أو بالرسم هناك فكر جمالي موحّد يصدر عنه، استلزامًا، سند واحد: الورق المستخلص من نبتة الأرز وأداتا الحبر والريشة. فالشعر يتم تحريره، في فضاء اللوحة المنظور إليه، هو الآخر، بحسبانه "شعرًا أخرس"، استئناسًا بتفضية خطية متفنّنة وبهذا المعنى فإن طفلًا صغيرًا ما انفك يتعلم أوليات إنجاز خطوط وقسمات يعتبر مساهمًا، بدوره، في هذه الجمالية بمجرد اهتدائه إلى حركة تأليفية تنتج عنها جملة من الرموز التدوينية.

مصادر شعبية تزخر بكمال عالم

إن حضور الشعر الكلاسيكي بهذه الكثافة ممكن تفسيره بأنه سيعمل، بلا انقطاع، على الاغتراف والنهل، وفي نطاق واسع، من المصادر الشعبية، أضف إلى هذا كون المتأدبين سيستحوذون، من جانبهم، وذلك في فترة لاحقة، على الأبنية والأشكال الشعرية المستجدة ويتعهدونها بالإعمال المستدق، تشذيبًا وترصيعًا وتوشيحًا، إلى حدّ أنها ستصاب بالتحجر فتظهر الحاجة إلى استسعاف مصادر إلهامية طازجة.

سبق وأن أشرنا إلى أن أول ديوان شعري سيجري تأليفه في المنتصف الأول للألفية الأولى قبل عصرنا الحالي، هذا وستقوم إدارة

أسرة "زهو" بنشر موظفين في مختلف أنحاء البلاد ليس من أجل نسخ الأهازيج الشعبية التي ينتجها متخيل أيّ مجتمع زراعي والموزعة بين أناشيد شعائرية وأغاني يدور موضوعها حول الكدح أو الحب، فحسب، بل وبهدف جس نبض الرأي العام كذلك واستطلاع انتظاراته.

وبالمثل، وخلال حكم الإمبراطور "فودي" (141 - 87)، من أسرة "هان" الأولى، سيتأسّس مكتب للموسيقى (يويفو) للسهر، علاوة على نشاطات أخرى، لتجميع قرابة خمسمائة أهزوجة مدفوعًا بذات المقاصد التربوية، وهي عبارة عن أشعار مقتضبة، مكتوبة بلغة في المتناول، وموزعة على أبيات من خمس تفعيلات يتيح إيقاعها العروضي حرية فائقة بالمقارنة مع البيت القديم رباعي المقاطع.

أغنية الأوراق الذابلة وزيز الحصاد الحزين

الانداعك لعله أنت
كمّاه الحريريان
الغبار يطبق
على الفناء المبلّط بحجر اليشب
خاوية الغرفة وقارس بردها
صمت، فراغ، وحدة
وعند الخطوة الفالتة
لا تني تسّاقط أوراق ذابلة
تلك التي لم يعد لها وجود هنا
كيف السبيل إلى العثور عليها ؟
آه أيها الفؤاد المتخم بالدموع ! (6)

إنه لشيء لافت أن يتحقق الإسهام الشعبي في إطار التقريب بين الشعر والموسيقى، لكن، وبتأثير من الكونفوشيوسية التي ستغدو مهيمنة، ستأخذ في الاندثار القريحة الشعبية وتضمر معها الغنائية التي ستفضل، مع ذلك، دمغتها حاضرة، بجلاء، في ما يعرف بالقصائد التسعة عشر القديمة. فمن القرن الرابع إلى القرن السادس سوف تتعاقب على حكم "نانكان" ثلاث أسر صغيرة وسيلجأ الشعراء، خلال هذه المدة، إلى استرفاد أغاني هذا الإقليم التي تعالج تباريح الحب والفرقة وهي نفسها المدة التي سيشرع أثناءها في ترجمة النصوص البوذية التي ستسنح للصينيين بالوقوف على دافق الممكنات الإيقاعية للغتهم، الشيء الذي تعدمه اللغة السنسكريتية، وفي هذا الاتجاه سيجنح شين يو (441 - 553)، مثلًا، إلى اجتراح قواعد نظمية قائمة على التغايرات النغمية والتباينات النبرية. إن لغة قصائد (لي بي) وقسط وافر من قصائد (دو فو) وثيقة الصلة بأسلوب الـ (يويفو) الشعبية أمّا أشعار (بي جوفي) فلن تلبث أن تتحول إلى مردّدات غنائية لدى أفراد الشعب، هذا في الوقت الذي ستصبح فيه كذلك الألحان

الموسيقية القادمة من آسيا الوسطى بمثابة صرعة فنية ليصل الأمر إلى حدّ نزوع الشعراء، بوازع من الحاجة إلى التجديد وذلك انطلاقًا من القرن الرابع، إلى ترتيب كلمات تتواءم وهذه الألحان إضافة إلى ما كان، طبعًا، من استصدائهم لقصائد "الشّي"، القابلة للغناء، وهو النوع الذي ستتولى تثقيفه وإنضاجه الجواري والغانيات، جليسات الأباطرة والأمراء.

في مسرى الهواء وحيث تحمّم الأمواج الرمل

خلف الستارة يهدر وابل المطر

و مهجة الربيع أصابها الإنهاك

اللحاف الحريري لم يعد يقي من قشعريرة الليل وهي في سبيلها إلى الانقضاء

في إبان الحلم لا نترك للنفس أن تعرف المنفى

في برهة خاطفة نحلم بالبهجة

بينما لا أحد يمد إليك يد العون وأنت في الدرابزين

في لانهائي الأنهار والجبال

كم هو سهل الفراق، شاقّ اللقاء

السماء يسيح، الأزهار تسّاقط، في حين يمعن الربيع في الفرار

صوب السماء منضمًّا إلى الأنام. (7)

لفائدة موضوعات وتماهيات كهاته سيكتب ليو يونغ (حاصل على دكتوراه عام 1034) قصائد من نمط "الشّي" بلغة غير مقعّرة سيتغنّى بها في الصين قاطبة، وذلك ريثما تنفصل، أي هذه القصائد المكنّاة أيضًا بالـ "يويفو الجديدة" والتي تمتاز بتقفيتها اللينة، عن الموسيقى على يد المتأدبين فتضيع بهذا تصميماتها اللحنية ويحكم عليها، بالتالي، بالموت البطيء. غير أن هذا لن يمنع رياح التجديد من معاودة هبوبها وهو ما سيقع مع حلول القرن الثاني عشر وسيكون الفضل، مرة أخرى، لاختيار العودة إلى المصادر الشعبية، وفي هذا السياق ستشكل "سانكو" (أنغام مبعثرة)، القريبة كثيرًا من الكلام الشعبي، لكونها تغترف مباشرة من معين أغاني الشارع التي تستعاد من طرف المغنيات أو جليسات الأباطرة والأمراء فتنضاف تلقائيًا إلى ريبّرتوارهن، مادة هذا التجديد وهو قالب نغمي يخص أيضًا الجزء المغنّى به في المسرح والأوبّرا، ويمكن أن نردف إلى هذا العنصر عامل تأثير اللغة المغولية (ستتربّع أسرة "يوان" على العرش عام 1276) كذلك. مقابل هذا سينقسم المتأدبون، من حيث تعاطيهم مع قواعد هذا القالب الموسيقي المفرط تقنيًا والتي لم تكن لتخطر على ذهن الغالبية منهم، إلى فئة ستحاول تجريب هذه الصيغة، لكن بعد تحويرها، وأخرى ستلجأ إلى تكريس استيحاء تقاليد القدامى موازية هذا بنوع من الإذعان الحرفي للتقنينات النظمية التي تم تطويرها في مجرى القرون والتي استحكمت

في مختلف أشكال الشعر المتواطأ عليها (تليد القصائد، الرباعيات، الثّمانيات).

هذا "الانغلاق" ستكون عواقبه قاتلة بالنسبة للشعر الكلاسيكي سواء في ظل حكم أسرة "مينغ" (1368 - 1644) أو أسرة "كينغ" (1644 - 1911)، إذ سيمسي الشعراء الكبار والموهوبون عملة نادرة، باستثناء نالان كسينغد (1635 - 1685)، لذا، ودفعًا لهذا الجمود المرين وتنصّلًا أيضًا من المهمة التلقينية التي أسندها التقليد الكونفوشيوسي للشعر، سيقترح هو شي (1891 - 1962)، الطالب حينها في الولايات المتحدة، خلال العقد الثاني من القرن العشرين إبداع شعر موضّب، من قمة الرأس حتى أخمص القدمين، بلغة الكلام (بيهوا). ولعل إلغاء المباريات الإدارية عام 1905 والاستنكاف عن اللغة المتأدبة أو المثقفية (وينيان) وتطوير لغة وطنية، في الفترة التالية، تستند على لغة التداول، هذه العوامل ستدني، بقوة الأشياء، الشعر من الذائقة العامة ولو أنه سيظل، شئنا أم أبينا، صيغة تعبيرية للإنتلجنسيا وغير مقروء إلاّ في دائرتها المحصورة، وهكذا ستشهد سنيّ العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، من نفس القرن دائمًا، تأصيل شعرية جديدة كل الجدة ستقترن بأسماء كلّ من غووو موروو، وين يدوو، ديي وانغغشو، فينج زهي، بيان زهيلين، إيي كينغ (1910 -)، حتى لا نذكر إلّا بعض الأسماء، ومن باب الوقوف على هذه الشعرية لنتأمل كيف يستنهض، هذا الأخير مثلًا، وذلك في لغة غير متمنّعة، آلام شعبه ومكابداته:

النقّالة

في حوض النهر الأصفر
في ما لا يحصى من الأسرّة القاحطة
كانت هناك نقّالة
تتعكّز على دراجتها اليتيمة
صريرها يلوي عنق سماء متجهمة
من داخل البرد والصمت
من سفح جبل
إلى سفح جبل آخر
كان يتردد صدى
كآبة أناس الشمال
في مثل هذه الأيام التي يدمغها الصقيع
وبين الضيعات التعيسة
كانت هناك نقّالة
تتعكّز على دراجتها اليتيمة
تشق في متلبد الطمي أخاديد غائرة
تطوي الخلاء المتعاظم
من طريق
إلى أخرى
تنسج
كآبة أناس الشمال.

إن خطبة (ماو) في (يان آن) التي تطري على انصياع الفن والأدب، كليهما، للعامل السياسي، وكذا اندلاع الحرب الأهلية (1946 - 1949) سيشكلان، حتمًا، نذير شؤم بالنسبة لهذه الشعرية الوليدة التي لن تلبث أن تتوقف وينجهض تطورها الواعد والمفتوح، بل ولينفسح المجال بالمقابل للقصائد الكلاسيكية، المشبعة تقليدًا واتباعًا، التي كتبها (ماو زيدونغ) فتصبح، ويا للمفارقة، محل استظهار أفراد الشعب وترديدهم، وإن لم يمنع هذا انتعاش "أشعار شعبية" وازدهارها، بعد 1949، سيكتبها مؤلفون مغمورون لكن تلقائيتها وطراوتها ستروقان للجمهور العريض. وبالمناسبة يجب التذكير بالتظاهرة الشعرية الشعبية الكبرى والفريدة التي ستجري أطوارها بالصين في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدًا على هامش الحفل التذكاري لوفاة (زهو إينلي) يوم خامس أبريل 1976. ففي هذا اليوم ستحجّ ألوف مؤلّفة من ساكنة بكين إلى ساحة تيان آنمين لوضع أكاليل من الورود مصحوبة بقصائد مكتوبة تمجيدًا لذكرى وفاة الوزير الأول السابق. وطبيعي، والحالة هذه، أن ينشأ توازيًا مع هذا المدّ الشعري الجماهيري الجارف وقصائده الفطرية، السهلة المأخذ، أو، بالأحرى، تقاطبًا معه تيار شعري مضادّ يمكننا إلحاقه بخانة الإعتام أو الاستغلاق الشعري وذلك عند متمّ سبعينيات القرن الماضي فينتزع مكانته سريعًا في المشهد الأدبي، بل ويصبح مادة جدالات حامية في الوسط المجتمعي ستتناول حدود النزعة الإنسانية في الشعر وصدقية أو زيف كونية الطبيعة البشرية، ولا شك في أن قطاعًا كبيرًا من الشبيبة الحضرية (قدامى "الحرّاس الحمر" لثورة 1966 الثقافية) سيلقى ذاته في إبداعية هذا التيار، في قصائد (شو تينغ)، و(جيانغ هي)، و(بيي ضاو).

ومع الولوج إلى الألفية الثالثة لم يعد متاحًا للشعر أن يقيّم في الصين، على شاكلة ما كانت تجري عليه الأمور من قبل، بناء على معيار "الشعبية" أو عدمها، ذلك أن التحولات المجتمعية الحثيثة، وبخاصة تنامي اقتصاد السوق، ستخول له، من الآن فصاعدًا، وضعيته المستحقة تمامًا كما هو الشأن في العديد من البلدان، وفضلًا عن هذا فأن يقيم نفر من الشعراء، ليسوا بالنزر اليسير على أية حال، من أمثال: بيي ضاو، دوو دوو، يانغ ليان، سونغ لين.. خارج وطنهم الأم فإن هذا المعطى لممّا قد يبلبل تناغمية اللوحة. فهم، شاءوا أم كرهوا ذلك، مدعوون إلى موالاة سنّة الكتابة بنفس الرموز التدوينية التي استخدمها شعراء الألفية الأولى قبل عصرنا الحالي أو أن يعلنوا بصوت جماعي، إن نحن امتطينا قولة (يانغ ليان): "إن كو يوان، الذي عاش قبل نحو 2500 سنة، لم يشعرني قطّ بأنه غريب عني، فالمسألة، بالنسبة لي، مسألة حوار تتتابع

حلقاته في الشعر"، وهذا الحوار، الذي لم يحدث أن توقف خلال التاريخ، هو الضمانة الأكيدة، فيما نرى، لدوام الشعر وحضوره في الصين.

الهوامش والتعليقات:

(*) أستاذة محاضرة للغة والأدب الصينيين بجامعة باريس السابعة - دنيس ديدرو، ترجمت أشعار بيي ضاو ويانغ ليان إلى اللغة الفرنسية.

(1) في غياب تنصيص آخر نعتبر ترجمات القصائد من عندية صاحبة هذه المقالة.

(2) "تواري الإلهام: تمثلات صينية للإيعاز الشعري"، مجلة "الشرق الأقصى، الغرب الأقصى"، ع 1، ص 46.

(3) سيطّلع القارئ، بما لا يخلو من فائدة، على الدراسة التي خصّصها فرانسوا شينغ لهذه القضية ضمن "الكتابة الشعرية الصينية"، منشورات سوي. وهذا نموذج للتوازي من قصيدة وانغ وي (701 - 761) الموسومة

بـ "سفرة إلى الحدود":

صحراء هائلة لا يحدها البصر وخيط من دخان

أعزل يتعامد

مجرّة طريق التبّانة تلك

وحيث تأخذ شمس، ملء استدارتها، في الأفول.

(4) نفس الشيء في رواية جديدة له عنوانها "مدادات الصين"، صدرت عن منشورات ليانا ليفي.

(5) قصيدة لي بي المترجمة من لدن كلود روي، "سارق القصائد"، منشورات ميركور دوفرانس، 1991، ص 154.

(6) الإمبراطور يو سليل أسرة هان، ترجمة: كلود روي، مرجع مذكور، ص 341.

(7) قصيدة لي يو (937 - 978) آخر أباطرة أسرة تانغ التي سادت في الجنوب.

الروايات الكبرى في الصين العتيقة

رينيي لانسيي (*)

لربّما هناك شيء ما غالبا ما يفهمه القارئ الغربي، والفرنسي على وجه التحديد، بشكل محرّف أو مغلوط كلما انطرح أمر الأدب الصيني خلال المرحلة الكلاسيكية (أي ما قبل ورود نماذج من الغرب عند نهاية القرن التاسع عشر)، ومصدر هذا الفهم المشوّش هو أن الصين ستعرف، في مدرج تطويرها لتعبيرها الكتابي، وضعية لغوية جدّ خاصة لها ارتباط كبير بعامل التعلق بتعدّدية لغوية متكاملة. فبأثر من أسباب متشابكة مردها إلى وجهات نظر عميقة ستلازم نسقها الكتابي فإن الصين ستقترن، منذ فجر تاريخها، بلغة قابلة للتصريف التدويني ستعفي نفسها من إعادة إنتاج اللغة الطبيعية بفضل تموقعها على مبعدة من مدار الممارسة الشفوية. إن نسقها الكتابي هذا لن ينحو، من زاوية أولى، منحى ذلك الجهاز من العلامات الصوتية، الذي هو جهاز ألفبائي، ومن زاوية ثانية فإن التعبير الكتابي سيخلد إلى نوع من التّصامم إزاء ما "ينقال" والانفتاح، في المقابل، على أيّما خطاب في هيئة طيّعة لـ "لل نكتاب" وتدبّرها بعد ذلك بالتنقيح والتعديل.

إن كامل متنها المرجعي المدوّن، بمعنى نصوص الكلاسيكيين أو المؤرخين أو مربّي المدارس، بل وحتى وثائق الإدارة

والمراسلات الشخصية، ناهيك عن الشعر، جميع هذه الأشياء سوف تشكل لسانًا قوميًّا متماسكًا انتهينا إلى توصيفه اليوم بصفة "لغة كلاسيكية" اقتدرت، مع ذلك، على أجرأة تمديّتها الكتابية وإرساء عامليتها القاعدية، على تسطير إبدالاتها اللفظية واصطناع تركيبها الخالص، واتخاذ، بالتالي، هيئة سنن أداتي في غاية الكمال سيلعب دورًا محرّكًا للثقافة الوطنية السامية. وإذ نوضح هذا الأمر نرانا مرغمين على تصويب، ومن الفور، لما تم الإلماع إليه بصدد تصاممه، أي التعبير الكتابي، إزاء اللغة الطبيعية. فممّا لا جدال فيه أن هذه الأخيرة ستبقى محافظة، تقريبا، على وضعها الثابت ومجاورة، على هذا النحو، لتلك الثقافة الوطنية السامية، لكن بالمحاذاة منها كان يتفتق، رويدًا رويدًا، سجلّ ثان للكتابة (يستثمر طبعًا نفس الحروف) عنه سيتولد وسيط جديد يمكن نعته باللغة "الشعبية".

وعليه ففي غضون حقبة تاريخية تمتد من عهد أسرة "تانغ" (618 - 907) إلى عهد أسرة "يوان" (1279 - 1368)، وانطلاقًا من جذر له صلة ما بالعظات البوذية، التي كانت لها جاذبية إقناعية ملموسة، قريبًا جدًّا من القلوب والأرواح، بل ومن صلب اللغة التي كان يتداولها الناس ستتوافر إمكانية استيداع سرود ومحكيات، ونفس الشيء ينطبق على المسرح، وذلك توسلًا بقناة إيصالية لن تتأخر في الإعلان عن نفسها كوجه ثان للتعدّدية اللغوية المتحدث عنها قبل حين. من المحقق أننا عندما نترجم أية لغة أوروبية إلى اللغة الصينية تنتفي تلقائيًّا هذه الثنائية اللغوية بسبب من انعدام هذا الملمح في اللغات الأوروبية الخاضعة مقدمًا لإملاءات الإبدالات الألفبائية في منسقياتها الكتابية، ورغمًا من هذا الانشطار اللغوي فإنها، أي اللغة الصينية، لعلى درجة من القوة والاستمكان بحيث ستنجح في إعطاء فن السرد موقعًا، يكاد يكون نسيج وحده، في المنظومة الحضارية الصينية. فمن الحقبة، التي ذكرناها، وحتى تقوّض الإمبراطورية لم يصدف أن شقّ أمر تصريف لغة مثنّاة في رحاب التقليد الكتابي الصيني، تلك النبيلة المنتسبة إلى التعبير الكلاسيكي والأخرى المبخوس شأنها والمزرى بقيمتها، بالنظر إلى طابعها الاختراقي، والتي ستأخذ على عاتقها مهمة تحريك الفعاليتين الروائية والمسرحية. بطبيعة الحال هناك جسور تربط فيما بين السجلّين أو المدونتين؛ لأن المسألة تتعلق، في الجوهر، بلغة واحدة انشطرت إلى مستويين أو مدارين يعادلان مشيئتين متباينتين للذات، متناقضتين بشكل فائق، لن تتوانى عن تشخيصها بالداخل منها، وهو ما يدعو إلى الإعجاب، لحسابها الخاص لا لصالح اعتبارات أخرى.

ولعله من المهم استيعاب الكيفية التي جاءت عليها الولادة المتأخرة في الصين، الشيء الذي سيلفت النظر حقًّا، للغة كتابية

عنها ستتحدّر اللغة الشفوية لا تخرج عن نطاق تجارب معيشة في كامل المناخات اللغوية الأخرى، وبالتحديد تلك التي سعت إلى التجنيح بالشفوية إلى مرتبة الأسطورة. ففي السرود ذات النكهة الأسطورية، كما في الملاحم الحربية، سوف تتمكن اللغة الشعبية من البروز ونيل استحقاق مآثري لا ينكر، كما أنه بفضلها أيضًا سيتم الاستحكام في دواليبها بكيفية توحي، وإن بنبرة خافتة للغاية، بنوع من تغريم فكرة الاعتراض على كون الصين لم يفتها أن تنكب على ذاتها، على تاريخها الخاص، داخل هذا النوع الوسائطي، وعلى ارتهان اللغة الكلاسيكية بوظيفة أشبه ما تكون بتحلية الدواء والتخفيف من حنظليته. وبعيدًا عن المثل الأعلى الذي يضع نصب عينيه الالتفات كذلك إلى مجريات العالم واعتمالاته، العالم الذي يستمسك به الخطاب المتأدب أو المثقفي ويقبس منه، فإن اللغة الشعبية عند التفاتها إلى شيء ما فهي تلتفت، في الحقيقة، إلى العنصر الصراعي أو الصدامي وتغدق عليه منسوبًا من الحضور لا يمكن تجاهله أو القفز عليه.

إنها خاصية متأصلة، بدرجة أولى، في السرود الملحمية لا في الروايات، إذا ما نحن احتكمنا إلى المعنى الاصطلاحي للرواية، سيتملّكها النّفسان البطوليان الأولان، "منقبة الممالك الثلاث" والتحفة الخالدة "على ضفاف الماء"، اللذان سيظهران في أواخر حكم أسرة "يوان" ومطالع حكم أسرة "مينغ" (القرن الرابع عشر). وبالنسبة للعمل الثاني على الخصوص ليس في مكنتنا سوى الإشادة بمدى استحكامه في انحباك اللغة الشعبية ومحايثة سائر تلاوينها المستدقة ممّا أتاحه، بما يكفي من التسامي، فن بتمامه لرواة بعينهم. كذلك سيتملّكها المسرح، الذي كان لا يزال، وقتها، يخطو خطواته الأولى، فهذا الأخير، يحسن بنا أن نفضي بها في معرض هذه المقالة، لزمه أن يسير، يدًا في يد، مع الرواية باعتبارها نوعًا تعبيريًّا مجاورًا. لقد جرى توجيههما، من خلال الموضوعات مثلًا، وفقًا لمقصد تبادلي يتناوبان جراءه على بذر هذه الموضوعات وتفتيقها، نموذج ذلك، الأوفى إقناعًا في هذا الصدد، مسرحية "فسطاط الغرب" (كسيكسيانغ جي / حوالي 1300) التي كثيرًا ما أعيد انتساجها في رحاب روايات تعالج تاريخ الحب في الصين.

وكيما نتحقق من المكانة التي ما فتئ يتمتع بها حتى يومنا هذا الأبطال التاريخيون أو المتخيّلون لذينك العملين المبهرين لنستحضر هنا حصيلة ما عقد من مقارنات بينهم وبين أبطال ألكسندر دوما أو فيكتور هيغو لا ترقى، إن أردنا الموضوعية، إلى ما حازوا عليه من سؤدد روائي، ومن ثم كان من الأصوب إجراء هذه المقارنات بينهم وبين أبطال هوميروس، هذا توازيًا مع

استشفاف الصلة الوطيدة التي تربط، وإلى الآن، الصينيين إلى شخوص، إلى وجوه كان أن صمّم لها، بمجرد تلامحها في فضاء هذين العملين، أن تخلد في ذاكرة المتخيّل الوطني.

فإلى هذه السرود بالذات، وليس إلى النصوص التاريخية التي تتحدث عن سير أولئك الأبطال وأمجادهم، يعود الفضل في صيانة الذاكرة الجمعية لرمزية جنرالات، صناديد وشطّار، ومحاربين وإستراتيجيين سيكون جزاؤهم التكريم، إن لم نقل التقديس، إلى ما بعد مرحلة الممالك الثلاث (القرن الثالث) التي عاشوا فيها. أمّا المائة وثمانية بطل لمناقع مرتفعات ليانغ، في مفخرة "على ضفاف الماء"، فما انفكوا يغذّون متخيّلًا ينعم بالحياة والاستمرارية ويبدو للعيان، عند أول وهلة، كما لو كان يجافي المثل الأعلى المتأدب أو المثقفي، متخيّلًا تصنعه الحركية، الائتلاق الفردي، الاقتدار النفسي والبدني الخارق، وأيضًا تحدي السلطة القائمة ومطاولتها. أو لم يحصل أن أسدى هؤلاء وأولئك، بلا مهادنة، خدمة معينة للجمهور من خلال التلفاز والسينما، تمامًا كما الأمر في التلفاز والسينما الهنديين اللذين يستثمران شخوص القصص الملحمية ؟ ولأنهم يظهرون مثلهم مثل مخلوقات مهرّبة إلى معتقل الروح فإن الصيغة السردية المعدّة لأبطال "على ضفاف الماء" لتظهر لنا، بدورها، وكأنما هي شكل من أشكال تهريب اللغة الكلاسيكية التي ستسهم، منذ وقت مبكر، في انطلاقة الأسطورة بالصين.

قطعًا لن تزيح اللغة الشعبية، قبل القرن العشرين ونشوء الحركة المعروفة بحركة رابع ماي 1919 - اللغة الكلاسيكية أو تصادر منها دورها الداعم للثقافة النوعية لأن غاية مثل هاته لم تكن واردة في تفكير أيّ أحد، بيد أن هذا لن يحول بين الوسط المتأدب أو المثقفي وبين الإمساك بزمام هذه الأداة الجديدة ثم تغيير موقعها بكيفية من الكيفيات. فمع بداية حكم أسرة "مينغ" (1368 - 1644) سيعي بعض ممثّلي هذا الوسط كون الرواية تجسد المظهر الفعلي لآداب تلك الفترة وذلك كما شعّ الشعر المعياري في كنف حكم أسرة "تانغ" وشعر المردّدات الغنائية أوان حكم أسرة "سونغ"، معتمدين في هذا على تقسيمات جارية. من هنا إذن استدراج الرواية طوعًا أو عسفًا، بطريقة غير مباشرة، إلى دائرة سجالات وتناوشات ستستأثر بأهمية حاسمة في ذلك الإبان، وتعتبر نهايات عهد أسرة "مينغ" (من القرن السادس إلى القرن السابع عشر)، الذي سيشهد تساؤلات مقلقة ومؤرقة طالت أكثر من قضية، ميقات إزهار الرواية وإيناعها. فيما يخص رجالات الدين والكتّاب البارعين سيأخذ الأمر مغزى بزوغ فجر تساؤلات تولد من رحم تضخم الدولة ونزوعها نحو الإمبراطورية، ضعف الأسرة الحاكمة وتراخي قبضتها الحديدية،

وإكراهات الولاء أو الرقابة التي كانت تنغّص على المتأدبين / الموظفين وتذبذب، بالتالي، موقفهم المستوجب من ملوك غرقى في يمّ من الطغاة والمخصيّين.

إن الرواية، الواقعة إلى ذلك الحين تحت تأثير بعض المفكرين، ستعكس هذه الأمور وتبسط لها، من باب تذويت الوقائع والتوضّعات، صيغة أخلاقية فردية تقارب المشاكل اللصيقة بالحركية أو الخمول، بالسلوك، بترقية الذات، وفي الجملة بتبعات الاختيارات الفردية وعواقبها، أي أن جزاء الاعتناق البوذي ومتابعته سيجري تحويرهما وترجمتهما إلى ماهيات تؤشر على أفعال وإسقاطات محتملة، مرغوب بها أو مرغوب عنها، لأوضاع حقيقية ملموسة. وفي هذا النطاق فإن "السفر إلى الغرب" (المكتملة حوالي 1580) و"جين بّينغ ميي" (***) (المحرر في العشرية الموالية) ليعدّان عملين كبيرين بما هما، من جانب، ثمرتان لتلك الحداثة ويستكملان، من جانب آخر، حين نردفهما إلى الروايتين المذكورتين آنفًا هذه اللائحة الرباعية العائدة إلى عهد أسرة "مينغ" والتي يصر البعض على اعتبارها أصلية ونافذة المفعول. فمن خلال رمزيتها الطاوية، قبل أيّ شيء آخر، تمثل "السفر إلى الغرب" فضاء لـ "خيمياء باطنية" مستجدة ينمسخ في أتونها، حذافيرا، قرد فتصبح له هيئة بوذا. إن موضوع القتال لن تتبقى له، بدءًا من الآن، تلك الصولة التي كانت له لمّا كان معبر الطامعين في الإمبراطورية المترهلة أو البلاط الذي ينخره الفساد، مثلما نلفي ذلك في "الممالك الثلاث" أو "على ضفاف الماء"، بقدر ما ستغدو الذات هي بؤرة العمل الروائي وطاقة ديناميته. فسفر القرد، الموتور ضميره على اللامعنى والخواء، من أجل تأدية فروض الحج برفقة قانت قدّيس مهموم، على نحو أسطوري أخذ، بالتحرّي عن نصوص بوذا المقدسة يتضمن أربعة وثمانين اختبارًا على مدى الطريق الوعرة، القاسية، والمليئة بشتى المطبات التي اجتازاها في سفرتهما الحميمية، في حين أن "جبن بّينغ ميي" برواقها المؤثث بالعديد من البورتريهات، بحبكتها التي لا شأن لها بالحبكة في دلالتها الإطلاقية أو السائبة، بمحفل شخوصها، وطبعًا بالعنصر الأكثر مجلبة للغمّ: كسيمين كينغ ورغائبه، زوجاته الست، رذائله التي أزكمت رائحتها الأنوف، فجوره ودعارته وشذوذه، اتخاذه لرفقة السوء ومعاشرته لضعاف الأنفس والخبثاء، أسرته التي تشبه سلة محشوة بعقارب سامّة والتي يتهدد شملها، تقريبًا، اعتلاء قيمة الفرد على حساب عقيدة المجموع، فتعبّر بغير قليل من الحنكة، من خلال هذا التلوين الفطن، عن الوعي القلق لتلك الفترة المرتجة من التاريخ الصيني.

وبصفة عامة لنا أن نلاحظ إلى أيّ حدّ سينغوي مؤلفو تلك الفترة بممكنات هذه الأنماط من السرود والمحكيات انغواءهم

بذلك المعين الزاخر الذي وفرته اللغة الشعبية. وفي القرن السابع عشر، بالخصوص، سيأخذ في الالتئام ضرب من التجريب، التعبوي إن شئنا، يتوخى إعادة صياغة نصوص سالفة، مدونة باللغة الكلاسيكية، باللغة الشعبية لا يفرق في شيء، في جانب فائق منه، عن الخلفية الترويجية الدافعة للاعتناء بما ندعوه اليوم خرافات مروية توسلًا باللغة الشعبية، سرود قصيرة تقوم على فصل واحد، وغالبًا من الصنف السير - ذاتي، وحيث تتهيأ مجموعات من الإضمامات السردية، التي قد تبلغ قرابة مائتي خرافة، سيصدرها ناشران اثنان بمعية مؤلفين معروفين جدا ينتمون إلى إقليم يانغرى السفلى، ومن بين هذه الإضمامات أنطولوجيا تغرف من هذا المتن وتحمل عنوان "مشاهد مثيرة من أيامنا ومما مضى" نراها مؤيدة، بما لا يقبل الدحض، لما كان لهذا الجنس الأدبي من أهمية دالة.

لقد كان الرهان الأكبر للفترة، على ما يبدو، هو انتقاء أجود ما يمكن من الطرائف ومحكيات التّندر من مظانّ مكتوبة باللغة الكلاسيكية، من تواريخ السلالات الحاكمة، ومن مجاميع المفكرات الشخصية للمتأدبين ثم إعدادها ثانية، بعد منحها جرعة من المغالاة، كسرود ومرويات ذات مرجعية لغوية شعبية مهذبة، هذه المرة، ولا تعدم "نبرة حكائية"، ولعل هذا المسلك شبيه، بوجه من الوجوه، بنمط من التعليق أو ما شاكل. ولنسجّل أنه كان من النادر جدًّا أن يقع الاهتمام بإنتاج أعمال خيالية ما دامت هذه الأجرأة تتغيّا تنويع الموضوعات، بل وتأخذ مذاق لعب أدابي أو مثقفي ستغدو معه، من الآن فصاعدًا، مهارة تدبير اللغة الشعبية أو حذاقة جسّ نبضها الأدائي شاغلا مهيمنا يهمّ كافة الأطراف.

ملحظ آخر حقيق بالذكر ويتعلق بتجذر الخطاب الأدابي أو المثقفي ثانية، في تضاعيف الفترة التي تغطي القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتى بعد انتقال الحكم من أسرة "مينغ" إلى أسرة "كينغ" (1644 - 1911)، واستعادته لعافيته وتحوله، في خاتمة المطاف، إلى ندّ للخطاب الأخلاقي، ولربّما لهذا بالذات سيصاب النوع الروائي، بوصفه نوعًا أهليًا أو محليًا، بالإنهاك والهزال فتصير الرواية الصينية، كنتيجة، مضطرة إلى الاستعانة بالنماذج القادمة من الغرب عند نهاية القرن التاسع عشر إن هي أرادت موالاة مسيرتها. فمع الانعطاف من القرن السابع عشر إلى القرن الثامن عشر لم يكن للنوع الروائي، المستغرق في إنتاجية غزيرة لأعمال عاطفية، في معظم الأحايين، من غير فائدة تذكر، بدّ من الاستمساك، وإن على نحو مضطرب أو قلق، بوظيفته النقدية التي لم تكن ميسورة أو هيّنة بأية حال؛ إذ أمست أنزع إلى الانعتام منها إلى الانفصاح، ومن

ثم فلا مدعاة للاستغراب إذا ما كانت قد تحولت مقصدية القدح والاستذمام، في الغالب الأعم، إلى رتوب ودوران في حلقة مفرغة عوض التجرؤ على البّارودیا کصيغة انتقادية ناجعة ومتحررة. كذا سيكون الرّجحان والغلبة للتمثّلات المتأدبة أو المثقفية التي من نماذجها البارزة "الوقائع الذائعة لسامي موظفي الإدارة الإمبراطورية" بحيث نجده يتوسل بتقنية هجائية في تعريته عن النظام الإقصائي للمباريات الرسمية.

رغمًا من هذا سيقتدر النوع الروائي، ضمنيًّا، على فرض تحاشي مقايسته مع السيرة الذاتية أو الرواية التعليمية، وغير خاف ما كان لهذين الصنفين السرديين من أهمية وثقل في سيرورة الرواية الحديثة بأوروبا بسبب من انحيازهما إلى التعبير من خلال الصور وذلك بطريقة ملتوية بقدر ما هي لاشخصية، فكل شيء يجري، مهما يكن في فضائهما الروائي، على وجه الاحتمال الزمني والمكاني والحدثي الذي تنذر له تجربة فردية قحّة ومخصوصة. لكن هذا التحاشي لن يصونه من المشارفة على غروبه والتأهب للحظة انحطاطه مكتفيًا، وقد احتدت لهجة التعريض به والغمز من قناته، بشكله الناجز كصنيع أدبي لا يخلو من قيمة ترميزية، كعمل تخييلي مشدود إلى الأساطير الأصلية، وبصيغة موازية كنوع محكوم عليه، على ما بلغه من مستوى متحف، بأن يتوج تقليدًا أدبيًّا رصينًا استشرى لقرون مديدة.

إن "حلم المقصورة الحمراء"، التي تتوجب علينا الإشارة إلى قصور الترجمة الفرنسية عن الإيفاء بدلالة عنوانها هذا، والمعروفة أيضا بتسمية أخرى هي "حكاية حجرة" (بنصب الحاء والجيم) لـ (كاو كسيكان) (1715 - 1763) لتتخذ هيئة قصة تتمركز حول شخصية متفردة لكنها، أي الشخصية ذات المواصفات الهشة، لا تتورع، عند نطقها، باستلاف خطاب ليس خطابها. فالمؤلف ينوه في مفتتح الرواية، بكيفية غير مباشرة، إلى مسوّغات اختياره للغة الشعبية، إلى الشكل الروائي الذي ينشده، لذا أفليس بمقدورنا اعتبار تنويهه هذا، المتوقع منه أن يكون أمينًا لا تدليسيًّا، وفي هذا الموقف الروائي لا في غيره، محض كلام مفترض هو الآخر سيثمر ذاتًا شخصية زائفة أكثر منها حقيقية ؟

أخيرًا إن كان لا يزال في صين اليوم نوع من الإجماع، الفائض الحماس، على "الحلم" الروائي فما من شك في أن هذا يعود إلى كونه يمس، في الصميم، الجمهور الصيني شديد الولاء لعوالم الذاكرة: الطفولة، النساء، ولكل ما يمكن أن يساهم في إعادة بناء أفق نستطيع اختزاله في كلمة واحدة لا غير: الحنين. قد لا يكون هنا موئل خطابه ولا هذا المكان بذاك الذي قد تحضر فيه الذات عنوة؛ إذ قد تختار التواجد في مكان مغاير،

لكن دعونا نقول: إن الانفلاق الغريب الذي آلت إليه الصين العتيقة وأسفر عن مدونة مثنّاة للكتابة، نعني ذلك التوزع، الموصوف، بين لغة كلاسيكية وأخرى شعبية لا نستبعد أن تكون له يد في هذه الوضعية الملتبسة.

الهوامش والتعليقات:

(*) أستاذ محاضر في وحدة التكوين والبحث في لغات وحضارات آسيا الشرقية بجامعة باريس السابعة - دنيس ديدرو.

(**) مثبت هكذا، في متن المقالة، بدون مقابل باللغة الفرنسية بينما يرد هذا المقابل في البيبليوغرافيا الموالية [المترجم].

/ بيبليوغرافيا:

(1) "على ضفاف الماء": شي ني آن، ترجمة: جاك دار، منشورات غاليمار، سلسلة "لابلياد"، 1978، جزءان (طبعة في مائة وتسعة فصلًا)، طبعة ثانية ضمن سلسلة "فوليو"، 1997، جزءان (مجملة في واحد وسبعين فصلا).

(2) "منقبة الممالك الثلاث": لووو غوانزهونغ، ترجمة: جان ليفي / لويس ريكو، منشورات فلاماريون، 1987 - 1991، سبعة أجزاء.

(3) "السفر إلى الغرب": فو شينغ إين، ترجمة: أندري ليفي، منشورات غاليمار، سلسلة "لابلياد"، 1991، جزءان.

(4) "جين بّينغ ميي" أو "زهرة في قارورة مذهّبة"، ترجمة: أندري ليفي، منشورات غاليمار، سلسلة "لابلياد"، 1985، جزءان، طبعة ثانية ضمن سلسلة "فوليو"، 2004، جزءان.

(5) "مشاهد مثيرة من أيامنا ومما مضى" لمؤلف مجهول: ترجمة: رينيي لانسيي، منشورات غاليمار، سلسلة "لابلياد"، 1996.

(6) "الوقائع الذائعة لسامي موظفي الإدارة الإمبراطورية": فوو كينغ تسو (فو جينغزي 1701 - 1754)، ترجمة: تشانغ فو جووي، منشورات غاليمار، سلسلة "معرفة الشرق"، 1976، جزءان.

(7) "حلم المقصورة الحمراء"، كاو كسيكان (1715 - 1763): ترجمة: لي تشي هوا / جاكلين أليزايس، منشورات غاليمار، سلسلة "لابلياد"، 1981، جزءان. كاو كسيكان / غاو. إ "حكاية حجرة" (بنصب الحاء والجيم)، ترجمة: دافيد هاوكس / جون مينفورد، بلومينغتون، منشورات بّنغوين، كلاسيكيات بّنغوين، 1973 - 1986، خمسة أجزاء.

الكتّاب الصينيون يناوئون ثقافتهم

ماري هولزمان (*)

إن كتّابا مثل: بو يانغ، لو كسان، مو يان أو زهينغ يي سيوجهون، وبحدة، سهام النقد إلى ثقافتهم الأمّ.. إنه نوع من الاغتياب الذاتي مثلما هو تقريع للذات وتعذيب لها..

خارج التيمات الكبرى كالمجتمع، والأسرة، والحب، والفرد.. سيتأتى للأدب الصيني أن يطور لونًا تعبيريًا على جانب من الخصوصية: إنه الرفض، أو، في أضعف الأحوال، النقد المحتد للثقافة الصينية. حقًا إن كافة آداب العالم سوف تكبّ بالمعالجة والتصوير على فظاعات البشر، على اعتنافات الحروب والاستبداد، وعلى انحرافات وشرور أخرى لكم هي عزيزة على الكائن الإنساني، إلاّ أن كتّابا صينيين بعينهم يبدون ممتازين (أو لنستعمل مرادف

نابغين) في لون تعبيري خاص يمكن نعته باغتياب الذات، تقريعها، وتعذيبها.

إنهم يشكلون أقلية، بطبيعة الحال، وغالبًا ما هم محطّ تنقيص من لدن مزامنيهم، بحيث لا يعطون حق قدرهم، سوى أن هذا لم يمنعهم من نيل أوراق نبالتهم وشرفهم. وإذا ما وددنا البحث عن جذور هذا اللون الأدبي فلا مندوحة لنا عن اتخاذ وجهتين، تتمثل **أولاهما**: في السطوة الإرغامية للثقافة التقليدية الكونفوشيوسية، أمّا **الثانية**: فيجسدها الخنوع وليّ القامة لأنظمة استبدادية على مدى أكثر من خمسة قرون. فسيصير الصينيون، ال "هان"، بدون استثناء إلى مواطنين من الدرجة الثانية وذلك تحت حكم أسرة "كينغ" (1644 - 1911) ذات الأصول المنشورية، ثم كان أن ساهمت القوى الأجنبية في انهيار إمبراطوريتهم، بفضل تفوقها العسكري والتقني، لتحل ديكتاتورية الكومينتانغ وتعقبها ديكتاتورية الحزب الشيوعي، الشيء الذي سيجعلهم، أي الكتّاب المحسوبين على هذه القلة، يشعرون، بشكل لا رجعة فيه، بالخزي والاشمئزاز؛ ربما لحساسيتهم المفرطة أو لكونهم أكثر وعيًا من الآخرين.

ولعل أشدهم تطرفًا في مقالاته وتصريحاته هو، بلا ريب، بو يانغ (ولد عام 1920) الذي سيلمّ شتات مجموعة من المحاضرات كان قد ألقاها في الولايات المتحدة ضمن كتاب سينشر لأول مرة في تايوان عام 1985. فإثر نزوحه إلى تايوان عام 1949، حتى يصون حريته في التعبير، ستعتقله شرطة شيان كاي تشيك بين عامي 1968 و1977 عقابًا له على حدة انتقاداته وهو ما يفسر اعتناف نبرته وسلاطتها، أوَ ليس هو من **يقول**: "ينخر الثقافة الصينية فيروس ينقل إلينا عدواه خلفًا عن سلف وما زلنا، إلى يومنا هذا، لم نقدر على الشفاء منه. وكونهم، أي الصينيين، أخفقوا في التسلح بالتعاضد والتآزر ونزع فتيل صراعاتهم الأخوية الموروثة من الماضي فإن هذا ليس مدعاة إلى اعتبارهم عديمي المواهب أو المؤهلات. فهذا الفيروس، ولا شيء غيره، هو الذي يبث عدواه في كيان الثقافة الصينية ويبدو لنا، في أوقات معينة، بمثابة قوة لا تكاد تقهر ويجعلنا غير قادرين على التّحكم. الآخرون عندهم الديمقراطية، فمن قال إنها تعوزنا نحن ؟ كل ما هنالك أن الأمور لدينا تتخذ هيئة اندغامية: "الشعب هو أنت، الحاكم هو أنا". الآخرون عندهم المساواة، نحن أيضًا لا ينقصنا هذا. فكل ما يوجد عندهم يتوافر لدينا كذلك. عندهم ممرات الراجلين، عندنا نحن أيضًا، غير أن التي عندنا مرصودة لكي نستدرج إليها فنسحق فيها بطريقة مثلى".(1)

على أن ألمع حاملي لواء هذا اللون الأدبي التشاؤمي هو، بالتأكيد، لو كسان (1881 - 1936)، الأب المؤسس فعليًّا للأدب الصيني المعاصر. مروّعًا بما يخيم على بلده ومواطنيه من مناخ استبدادي ثخين سيعرب عن موقف مدين للفوضى التي زجّت فيها الصين زجًّا خلال ثلاثينيات القرن المنصرّم إدانته، كذلك، للأخلاقية الباطنية التي تكبل الصينيين أفرادًا وأمّة. إن شخصيته المتخيلة، المشهورة على نطاق واسع، "آه ك" (2) لتكتسب مجدها من كونها تتبدى عرضة لصنوف من الاضطهاد والإهانة داخل محيطها، بل إنها تخال نفسها مجرد حشرة تستطيع، رغمًا من حقارتها، "تحقيق نصر أخلاقي على العدو". فلا وجود في كتابته سوى لزمر من المعتوهين والمنبوذين الذين لا يكلّون عن رفع عقيرتهم بالصراخ "ربما هناك أطفال لم يتذوقوا بعد لحوم البشر! لتنقذوا الطفولة!".

إن موضوع أكل لحوم البشر ليراود، من حين لآخر، أقلام الكتّاب الصينيين المتبرّمين من ثقافتهم التي يرونها لا تكف عن كبح طاقاتها وإماتة قواها. فعين الرؤية التأفّفية التي نعاينها عند لو كسان تتبلور عند آخرين ومنهم مو يان الذي يتكئ، على نحو ملموس، على جمالية فانتازية إيهامية تشخص تجمّع أطر مدينة صغيرة بغاية تذوق اللحم المشوي لرضّع جرى تسمينهم خصيصًا لمزيد من أبهة المأدبة وفخامتها. شيء مقرف كهذا يفضح خللًا ذريعًا في الشخصية الصينية هو ما سيحدو بالكاتب الموهوب والعنيف اللهجة، يو جيي، الذي يوالي، وباستماتة عزّ نظيرها، نشر مقالاته الانتقادية في قلب بكين ذاتها معترفًا بأنه لا توجد في حوزته، مع ذلك، كلمات من القوة والكثافة تتيح له أن يصم بالعار هؤلاء الذين يعايشهم: "بلى، إن حكمنا النهائي سيصدر قريبًا نكاية في كبار المثقفين الذين لا يأنفون من الزعيق مردّدين إن القرن الواحد والعشرين سيكون قرن الصين بامتياز"، ومن جهتي لا أرى مانعًا في تغيير هذه الجملة لأن الأنسب أن يقال: "إن القرن الواحد والعشرين سيكون القرن الذي سيتولى فيه الرّب الصينيين بالعقاب لقاء ما اقترفوه من جرائر طوال ثلاثة آلاف سنة".

و بخصوص زهينغ يي، صاحب الشهادة البليغة، والمدمية في آن معًا، حول ما اعتبره ازدرادًا وحشيًّا للحوم البشر حصل في أثناء الثورة الثقافية التي ستخلّف زهاء عشرة ملايين ضحية، فسيذهب بعيدًا في موقفه الإداني من مجريات الحياة في بلده راكبًا رؤيا قيامية هاتفة: "لقد سعينا إلى امتلاك مجتمع أفضل ولو بسومة إنسانية باهضة، قلنا لا بأس فنحن سنستيقظ، بعد ليل تخبطنا في الدم وتعثرنا في أكداس الجثث، على بزوغ الفجر الأكثر بهاء في تاريخ البشرية. فماذا كانت الحصيلة؟ فجرنا

الملتمع المـأمول ذاك لم يبـزغ أبـدًا في حـين تحولنـا نحـن إلى حـشد مـن المخلوقـات البهيمية. لقد فرطنا في آدميتنا وخطوة خطوة انوجـدنا متـدحرجين إلى ديـاجير سـافلة الجحيم. أيها الصينيون، يا مواطنيّ في الدم واللحـم لتعملـوا عقـولكم، امتحنـوا ضـمائركم: أفلـيس الغوانكـسي مجـرد غوانكسي؟ أو لـيس أكلـة لحـوم البشر هـم فقـط تلـك الحفنـة مـن ملايـين أو عـشرات الألـوف؟ كلاّ، لعل الغوانكسي هو الصين، أمّتنـا برمّتهـا تأكـل لحـوم البشر، وأكثر مـن ذلـك فـنحن لا نكتفـي بالتهـام لحـوم البـشر وإنـما نلـتهم أيـضًا لحمنـا الخـاص، روحنـا الخالـصة، نحـن نأكـل حياتنـا الـصميمة التي يتوقـف عليهـا وطننـا، إننـا نـشيّد مـن كامـل الجنس البشري شيئًا قد لا يكـون جنة لأنـه عنـصر جـوهري ينقـصه ألا وهـو المعنـى الإنساني"(3).

لكم نحن بعيدون عن مدار قصائد تانغ البديعـة والفاتنـة وروايـات مينـغ الرهيفـة والمستلذة، وإذا ما كانت قوة ثقافة ما تتحدد في كونها تعـرف كيـف تـضع نفـسها موضـع سـؤال فـما مـن شـك في أن الـصين وثقافتهـا تكنزان ما يقتضيه هذا السؤال من إجابة، أو إجابات، شافية.

الهوامش والتعليقات:

(*) رئيسة لجنة التضامن مع الصين، صدر لها مؤخرًا، بالتعـاون مـع شـين يـان، "كتابـات اسـتطلاعية وموجبـةللعبرة" حـول صـين الألفيـة الثالثـة، منشورات الفجر.

1- ترجمة مارتين فاييت هيمري، ضمن "عوالم صينية"، عدد خاص لمجلة "مراسلات"، 2003.

2- انظر لو كسان: "القصة الحقيقية ل "آه ك"، منشورات بكين باللغات الأجنبية.

3- سيعاد نـشر مقـالات زهينـغ يـي ويـو جيـي في مجلـة "كيفانغ"، هونغ كونغ، 2001.

- عـن شـهرية "الماغـازين ليتيريـر"، ع 429، مـارس 2004.

نصوص شعرية

قصائد حب

شعر: بول جيرالدي (*)

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد

آهْ! إنِّي أُحبُّكِ! أُحبّكِ!
أتسْمعينْ؟
أنا مَجْنونٌ بكِ. أنا مَجْنونٌ...
أقولُ كلماتٍ..
هِي دائمًا نَفْسُها...
لكنّي أُحبكِ! أحبكِ!
أحبكِ.. أتفْهمينْ؟
أتضْحكينْ؟ أأبْدو أحْمقَ؟
لكنْ ماذا أفْعلُ كي تعْرفي جَيّدًا
كي تشْعري جيّدًا؟
ما نقوله بلا معْنى!
أبْحثُ.. أبْحثُ عَنْ طريقةٍ...
ليْسَ حَقيقيًّا أنَّ القُبُلاتِ تَكْفي.
شَيءٌ مَا يَخْنقني هنا كنَحيبْ.
أحْتاجُ أنْ أُعبّرَ..
أنْ أُعبّرَ.. أنْ أُترْجمْ،
لا نشْعرُ أنَّ ما نعْرفهُ يُقالُ كُليًّا.
نحْنُ نعيشُ كثيرًا أوْ قليلاً عَبْرَ كلماتٍ
أحْتاجُ إلى كلماتٍ..
إلى تفْسيراتٍ.

عَليَّ.. عليَّ أنْ أقولَ لكِ...
عليْكَ أنْ تعْرفي... لكنْ مَاذا!
لوْ أعْثرُ على ما للشَّاعرِ
مِنْ أشْياءْ.
لَتحدَّثْتُ عنْها أكْثرَ
رُدّي عليَّ.
حينَ أُمْسكُ هكذا
برأْسِكِ الصغيرةَ
بشَغَفٍ أُكرّرها لكِ مائةَ مَرَّةٍ..
ألْفَ مَرَّةٍ أُكرُّرها:
أنْتِ! أنْتِ! أنْتِ! أنْتِ!...
شَكٌّ
قُلْتِ لِي:
(أُفكِّرُ فِيكَ طوالَ اليوْمِ.)
لكنَّكِ تُفكّرينَ فيَّ
أقلَّ مِنْ تفْكيركِ في الحُبِّ.
قلْتِ لي:
(عيْنايَ المُخضلتَانِ لا تنْسيانِكَ
وتظلانِ لوقْتٍ طويلٍ يقظتان
حينما أنامْ)

لكنَّ قلبْكِ ينْتشي أقلَّ ممَّا يَلْهو.
تُفكّرينَ في القُبلاتِ أكْثرَ مِن الْفَمِ.
لكنَّكِ لا تتعذّبينَ قَطْ
أنْتِ تعْرفينَ دونَ أنْ نروحَ بعيدًا
أنَّ فرْحتَنا مِلْكُنا
لكنَّ الحُبَّ ضرورةٌ
هلْ تُحبينني أكْثرَ قليلاً
تَأَمُّلٌ
لوْ كُنْتُ شَخْصًا آخرْ؟
مُصَادفةً نُحبُّ في البدايةِ
أوْ لَعِبًا..أوْ رُبَّما فُضولًا
كي نَقْرأَ في نظَراتِ الأعْينِ
مَا يُمْكنُ.

***

ثمَّ كمَا في أعْماقنا
نتحَابُّ كثيرًا
لوْ أَحبَّكِ شَخْصٌ..
نُحبُّهُ خضوعًا للذّوْقِ.

***

نُثْني على أنْفسِنا
نَدْعوها لِنتشَاركَ أدْنى الآلامِ.
بسرْعةٍ نعْتادُ على
تبادلِ كلماتٍ صغيرةٍ.

***

حينَ نقولُ الكلماتِ نفْسَها
لوقْتٍ طويلٍ
نُكرّرها بلا تفْكيرٍ فيها
وقْتَها نُحبُّ يا إلهي
لأنَّنا قدْ بدأْنا.
لَكِ أنْ تعْرفي لمَاذا
دونما سَببٍ
أجْعلُ عَيْنيّ شِرّيرتَيْنِ هذا المسَاءْ؟
لمَاذا أُفكّرُ في أشْياءَ قديمةٍ
وفي فساتينَ كانتْ لديْكِ...؟

***

أبْحثُ كثيرًا
لكنْ لا أرى فينا
أيَّ تَغيُّرٍ يُذْكرُ قَطْ
اليوْمَ تُوجدُ بالكادِ
بعْضُ الزهورِ فوْقَ طاولاتِنا...
غيْرَ أنّي..غيْرَ أنّي أتذكّرُ
وقْتًا آخرَ..شعورًا آخرَ...
يبْدو أنَّكِ ستُصْبحينَ زوْجةً
ككلِّ الزوجاتْ.
ثُنائيَّةٌ
حَبيبتي فَسِّري لي
لمَاذا تقولينَ: (آلةُ عَزْفي..ورُودي)
و: (كُتُبُكَ..كلْبُكَ)..
لمَاذا أسْمعكِ تُصرّحينَ أحْيانًا:
(بنقودي أسْتطيعُ

أنْ أشْتري هذه الأشْياءَ لِي).
ما يتعلَّقُ بِي يتعلَّقُ بِكِ!
لـِمَاذا هذه الكلماتُ التي تواجهُنا:
مِلْكُكَ..مِلْكي..مِلْكي..مِلْكُكَ؟
لوْ كنْتِ تُحبينني تمَامًا
لقلْتِ:(الكُتُبُ..الكلْبُ)
و:(ورُودنا).

(*) **بول چيرالدي**..شاعر فرنسي أُشْتهر بأنه شاعر المرأة. ولـد في السادس مـن مـايو مـن العام (1885) في مدينة باريس ودرس بها.أصدر أول دواوينه الشعرية (الأرواح الصغيرة) في العام (1908).ثم أصدربعده: أنتِ وأنا .روبير وماريان .كريستين . الرجل والحب .أنتم وأنا وغيرها.رحل في العاشر من مارس من العام (1983).

كونشرتو الملائكة والجان

غالية خوجة

بَلدانِ وريحٌ،
بيني،
ونشيدٌ من غيبٍ ومددْ..
الحمدُ لِمَنْ أوحى،
لرنينِ الوردِ،
بأنْ يتعلقَ بسَحابٍ ولهبْ..
لِمَنِ اسْتبدلَ بالشعرِ دمي،
والشعرَ،
بحُبٍّ مِنْ نارٍ وقصبْ..
فارَ التنورُ،
أشرتُ،
فمالتْ،
وعلى الموسيقى،
ذابَ زمانٌ،
وقفَ مكانٌ،
وارتعدَ رمادٌ من معنىً،
وسهادٌ مِنْ ظنٍّ وشغبْ..
وتجلّيتُ،
فغابَ الظاهرُ كونًا في كونٍ في كونٍ،
وتخلّيتُ،
فبانَ الباطنُ كونًا في كونٍ في كونٍ،
وصرخنا:
يا ربَّ المكنونات مددْ..
فانشطرَ الإيقاعُ كَحدسي،
صرنا ذرات خلفَ الشمسِ،
شكوكًا في الرّيحانِ،
جنونًا في الموجِ،
سديمًا في الألحانِ،
تحوّلْنا رؤيا في العشبةِ،
ومُحالًا في الأبديّةِ،
وسؤالًا من مجهولٍ وأزلْ..
ورأيتُ جمارَكَ من ريحٍ وحجرْ،
ورأيتَ رمادي من عطرٍ ومطرْ..
ثمّ توجّدْنا،
وتحوّلْنا،
صرتَ الصلصالَ،
وصرتُ الزلزالَ،
ـصرَ لا تعلمها لغةٌ،
كونٌ في كونٍ في كونٍ..
وكذا، لن يألفَها جانٌ وبشرْ..
الحمدُ لِمَنْ أوقدَ بالشعرِ دمي،
ثمَّ،
على عرشٍ من ماءٍ كانَ، يَزلْ..

***

مَأْدُبَةٌ مُتأخِّرةٌ

نوّارة لحرش
شاعرة وصحافية جزائرية

كنتُ تعويذةً لخريفٍ يَخدِشُ مَلامِحَهُ
عندَ مُنعطَفِ كُلِّ أنينٍ آثمٍ
وعندَ كُلِّ رَغبةٍ خاطئة لغيمٍ يشتَهي أنْ يجعلَ! مِنْ أحداقي أصيصًا لشحوبِهِ الشاهِقِ.
كنتُ تعويذَتَهُ وأيقونَتَهُ المُشتهاةَ...
كان أيضًا تعويذتي في حُلكَةِ مواسمَ
لا تفقَهُ في تقشيرِ فاكهتي العميقةِ الطازَجَةِ حدَّ الذّبولِ.
الخريفُ تَعويذتي
أنا تعويذَتُهُ
كلانا تعويذةُ الآخَرِ
يستدرِجُنا أصيصُ الغروبِ
الذي يَتَوسَّدُ أمكِنَةَ الدّنيا كأريكةٍ مِنْ خدوشٍ وَكَدَماتٍ
كنتُ لا أغادِرُ نهاري عادَةً إلّا إلى أحلامٍ مُتزاحِمَةٍ في البالِ
كنت لا أغادِرُني إلاّ إلى غَدٍ يَلوحُ لي مِنَ شُرفَةِ خيالاتٍ شاهِقَةِ الغِبطَةِ.
طيبةَ الأفكارِ كنتُ، طيبةَ الظَّنِ والهواجِسْ.
وافِرَةَ الخيالِ كنتُ، قليلَةَ المساوئ، بريئَةَ اللّؤمِ رُغْمَ كَثْرَةِ التّشيطُنِ...
زاخِرَةَ الحبِّ كنتُ كنبيةٍ أسطوريّةٍ مُثمِرَةٍ بالحكايا والأساطيرِ،
ها أنا ثمرةٌ منذورَةٌ لآثامِ الأنينِ
لغيومِ السنواتِ المُتآكِلَةِ وفواحشِ الأمكِنَةِ
ثَمرةٌ يُقشِّرُها بَرْدٌ نَزِقٌ لا يَتَّسِعُ إلّا لَهْ
بَرْدٌ يَخْلَعُ البَهْجاتِ الطّارِئَةَ عَنْ كُلِّ دَفءٍ مُحتَمَلٍ،
يَخلَعُني مِنْ زَمَني وَأَمكِنَتي
يَخلَعُني مِنْ شَجْرتي التي لَيْستْ إلّا مِنْ تَمْتَماتٍ وَأمنياتٍ.
بَرْدٌ نَزِقٌ لا يُجيدُ الدِّفءَ ولا يَتَّسِعُ حتى لِوَشوَشَةِ حنانٍ يَنْهَمِرُ مِنْ موالٍ حَميمْ
ثَمَرةُ منذورَةٌ لِسَهرَةٍ مُتَهالِكَةٍ
كأنّها سليلَةُ العُزْلَةِ والعراءِ.
ثمَرةٌ منذورَةٌ لِغيابٍ يَتَماثَلُ للألَمِ الذي يُؤلِمُ تمامًا.
الألَمُ الذي يُخرمِشُ وسادَتي الكابوسيّةَ باللّيالي المُنهارَةِ

الألَمُ الــذي يَبــذِلُ تضاريــسَهُ لقلبــي المُورَقِ/ الوارفِ بِهِ؟؟

الألَمُ الذي عَنْ طيبِ خاطِرٍ يَنفَرِشُ مَأدُبةً لي

ويصيرُ أريكتي

أمكنتي

وميراثي.

مَـأدُبَتي التـي لا تُخمِـدُ سـهْرَتَها البائِـسَةَ، العليلهْ.

أريكتـي التـي تَنفُـثُ حـولي هَذْهَـدَتَها الآهِلَةَ بتاريخِ قارِسٍ مِنْ قَشعريرَةٍ وغصّاتٍ

أمكِنتي التي مِنْ غُربَتي ما عَرَفَتْني وما تَعرفت على حياةٍ تحبو باتجاهِ مَأدُبَةٍ مُؤجّلَةٍ

مَأدُبَةٍ عاطِلَةٍ عَنْ الغِبْطَةِ التي تكونُ عادةً سِمَةَ المآدِبِ غيرِ المُؤجّلَةِ

ميراثي الشرعيُ والكبيرُ مِنَ الدّنيا غيرِ المُتنازَعِ عَليهْ.

****

كنتُ تعويذةً لليلِ يَنهَشُ سقفَ الأيامِ

ويلوكُ فِكرَةً مُتَلَبِّسةً ببعضِ النورِ

يَلوكُهـا لأنَّ النّـوْرَ في عُرْفِـهَ إثـمٌ لا يَليـقُ باللّيلِ المُترامي السّوادِ

يَلوكُها ثُمَّ يَلفُظُها على حافّةِ انطفاءَةٍ تَتَهَيّأُ لِمَأدُبَةٍ مِن ظلامْ.

كنـتُ أتَلعـثَمُ في خَطـوَتي حـينَ تَرَبَّـتِ الفِكرَةُ في بالي

كنـتُ أتعثـرُ في فكـرتي حـينَ يَهـرَعِ اللّيـلُ كعادَتِهِ لِيَنهَشَها ويَنُشَني عنها.

****

كنتُ ذريعةَ الأغاني كي تَغرِزَ في القلبِ أنيابَ الذِّكرى

وكي ما تتمادى في حَثِّ مَزهَرِيّاتِ الرّوحِ على اقتِرافِ ذَنْبِ الخُبُوِّ بإتْقانٍ، كَمَعصِيَةٍ لها ما يُبَرِّرُها أمامَ اللهِ

وأمامَ جَرْحٍ يَتَلَعثَمُ في أبْجدِيّاتِ نزيفِهِ.

كنتُ ذريعةَ المواويلِ كي تَنِزَّ مِنَ الأنينِ

كنـتُ اللُّغَـةِ التـي مِـنْ فداحَـةِ أُمّيتـي في مُكابَدَةِ أوهامِ الفَرحِ

تَوَعّكَـتْ كثـيرًا بـما يُـشبِهُ العَطـبَ حتـى أصابَها مَسٌّ مِنَ التّأتأةِ الفاحِشَةْ.

فيما أذكرُ كنتُ ذريعةَ العصافيرِ كي تَنِزَّ مِنَ الحنينِ

كنتُ ذريعةَ الحُبِّ كي يَغمِدَ حدائِقَهُ التي مِنْ عَواطِفَ في مَلَكوتِ العُمرِ وفي المواقيتِ

كنتُ ذريعةَ الرّبيعِ كي يُعَلِّقَ وَردَهُ على أهدابِ نهاراتٍ مُزدَهِيَةٍ بما تَيَسَّرَ مِنْ مباهِجَ وأحلامْ.

كنتُ ما كُنتُ...

كنتُ ذريعةَ الحياةِ كي تَفتَحَ شُبّاكَها أكثرَ لِغِوايَةِ الحياةِ

لكـنَّ المَأدُبَةَ المُتـأخِّرَةَ عَـنْ غِبطَتِها بِعُمرٍ كاملٍ فَقَأَتْ

فُرصَةَ الفَرَحِ مِنَ الطّلوعِ
فَقَأَتْ فُرصَةَ السّماءِ مِنَ السّطوعِ
فَصِرتُ الغربةَ الغريبةَ المُتَرَهِلَةَ الأمكنهْ
كَغَصّةٍ ذاهِلَةٍ عَن نَبْرَتِها الكَسيحَةِ
صِرْتُ الغائِبَةَ عَن مَحافِلَ لا تَحفَلُ بي
لا تنتَبِهُ إليَّ
لا تتَعَرّفُ عليَّ
وكانَ الغِيابُ ذريعةَ الأصابعِ
كي تَفرُكَ عَنِ العيونِ مِسْحَةَ انتظارٍ بَليدةٍ
لَمْ تَعُدْ تُؤمِنُ بِأَنَّ: "الانتظارُ فنٌ جميلٌ".
لأنَّ الحياةَ، كما الحبُّ، كما الآتي على صَهوَةِ الاحتمالاتِ مجرّدُ مَأْدُبَةٍ مُتَأَخِّرَهْ...

****

أَهَدَرتُ الكثيرَ مِنَ الوقتِ وأنا
أُرَقِّعُ نـدوبًا تَزدَهي بحياةٍ ضالَّةٍ عَن قاموسِها عُنوةً لا طواعِيَةً
أَهدَرَتني دونَ جدوى.
أَهدرتُ نعومَةَ أصابِعي في تضميدِ جراحٍ كانت تَنِزُّ بشراهَةٍ فَتُسيءُ إلى نُعومَتِها ورَهافَتِها.
أَهدَرَتني في الجَلدِ والتَّحمُّلِ والصّبرِ فانتهى العُمر وانْتَهَيْتُ آنيَةً لقَتامَةٍ مُسْتَفحِلَةِ الخُدوشِ،
آنيةً مَشروخَةً بي.
أهدَرَتني كما لَمْ يَهْدِرْني غيابٌ مِن قبلِ.
أهْدَرتُ اللّغَةَ والمُفرداتِ في مُحاولَةِ التّخفيفِ مِنْ وَطأَةِ كَدَماتي
وهي أهدرتني/ تهدُرُني في كُلِّ قِطافٍ
تُمارِسُهُ مَع فاكِهَةِ عواطفي الغَضَّةِ
كأنّها تَشتَهي شَجَني وعواطفي.

****

كأيقونَةٍ مِنْ رُضوضٍ
كنتُ أتدلى مِنْ حياةٍ مُنْهَكَةٍ بما يكفي لأَنْ تَسدِلَ فكرَتَها عني.

****

يَقتَعِدُ الألَمُ الآثمُ قلبي
يُقَشِّرُهُ أحيانًا بأظافِرَ حادَّةٍ سَها الزّمنُ عَنْ تقليمها
يَصْطَلي بِمُحاذاةِ اللّحظاتِ المَنكودَةِ
يَصْطَلي بِمُحاذاةِ نَبْضِهِ المُتهالِكِ على قارِعَةِ زَمْهَريرٍ مَثقوبِ الشّريانِ
يُتَمْتِمُ مِنْ تَعَبِهِ الفادِحِ أو يَهذي: أَيُّها القَلبُ هَلْ بِوُسْعِكَ بَعدَ التّدَرُّبِ على ما تشاءُ مِنْ أمنياتٍ
كما بِوُسعِها الخَيْبَةُ أنْ تُراوِغَكَ في الطريقِ إليها كي تَتَعَثّرَ بها ولا تَصِلُ إلى مَلَكوتِكَ المُشْتَهى؟
يَقْتَعِدُ الألَمُ الآثِمُ قلبي
فأنسى سَلّةَ الأُمنياتِ في مَوْقِدِ اللاّمُبالاةِ.
أَتبيّنُ أنَّ القلبَ تمامًا بِمُحاذاةِ الأَذى
يُتَمْتِمُ مِنْ تَعَبِهِ الفادِحِ أو يَهْذي: كَمَكانٍ لا يُعَوَّلُ عَليهِ هي الحياة عادة.

الورقة الأخيرة..

مريم حديدي
شاعرة من السعودية

ببطن الحوت
ركبنا فوقها تجري..
مددنا صوتنا المبحوح
وضحكات لنا تكبر..
نقشرها وتمضغنا..
ونرمي فوق ذاك اللوح
مسافات ستوقعنا..
تشبثنا..
مددناها عيون البوح
تنفسنا..
فغنت
مثل هذا اللون
ورددنا..
وصفقنا..
توقفنا
نبادل بعضنا الأوراق
تسابقنا..
فأوقعْنا ظلام الليل
ونادنا..
فأسمعنا..
فلم -
نشتاق..
فكررنا
أجل نبدأ
مرارًا فوق هذا التل..
ستسبقني..
تعلقنا على الأوراق..
ونادتنا..
تحلقنا..
نسابق صوتها شجوًا
هنا كنا..
وهذا سنُّها الذهبي
وهذا الثوب شاهدها
صبية! قلت اسألها..
فلم تسمع!
وراحت عينها تدمع..
ألن ترجع؟
وغابت دون أن تدري..
بنا نبحث..
تسارعنا..
تفرقنا..
فلم نرجع..
وغبنا دون أن ندري..
ببطن الحوت..
جمادى الأولى/1432هـ

غبارُ النّجوم

د. هدية الأيوبي
شاعرة من باريس

تُزَمِّلُني سحاباتُ حزنٍ عريق
أنقرُ نافذةً سمائيّةَ الجرْح
يطهِّمُ لهاثُ الدَّهشةِصباحي
دليلُ الرياحِ أنا
إلى صريرِ كمٰاناتِها
هنا على حافةِ النرجس
تستعيرُ تفاحتي جذوةَ الأساطير
أينَ أفرُّ وعلى جلدي رائحةُ قميص؟
ما راودتُ الليلَ عن شموعي
ولا صدّقتُ عويلَ الطين
ولا ترمَّلتْ أفاويهي
إنْ هيَ إلا وسوساتُ خريفٍ أليف
في مجمرةِ الأنوثة
حينَ يندلع حبْرُ الولَهِ
يزهرُ برقُ التأويلِ
في شقوقِ التّيه، برزخِ النسيان
في جبهةِ المدى العجوز
في عشبِ الرغباتِ النائمةِ تحت زهرةِ الخزف
في هذيانِ سنابلي تحتَ شمسِ الأسئلة...
من أينَ أبدأُ مخطوطَ الوردِ والزَّبرْجَد

وقد ضلَّ النورسُ إشاراتِ المَحار
أو ربما أغوَتْهُ سبائكُ القرصان ؟!!
ما زالَ على شَعري حِنّاءٌ من غُبارِ النجوم
وما من قارئٍ يفكُّ طلسمَ حروفي
زرقاءُ جُبَّةُ الحَبّارِ
ولم تمتلئْ نونُ الهذيان
خذوا كلَّ المواعيدِ الباهتة
ردّوا لي مريولي المبقّعِ بقوسِ قُزَح
هذا المشهدُ لا يليقُ برَيحانةِ المعنى
ما نفعُ رقصةِ الحورياتِ حينَ يشيبُ الضوء؟
قِفْ أيُّها النهرُ حِدادًا..
على طفلِ البلّور
الذي ضَيّعَ نيل وفر البحيرات
زبَدٌ على سيقانِ الكلمات /
البجعاتُ الخائضاتُ في مزن الرؤيا
لا حرفَ في اسْمِهِ يشفَعُ لصهيلِه
ولا أرجو مددًا مِمَّنْ أخمَدَ نشوةَ المزاميرِ
في مناجمِ الحرير
منْ ينفَخُ ثلجًا في شعابِ القصيدةِ الآنَ
لأدَوْزنَ أبجديّةً تاسعة؟

أيُّها الهُدْهُدُ المشعوذُ
هـاتِ لعنـةَ حـدائقِكَ فـيها وراءَ حرائـقِ
أصابعي
أيُّها الغرَقُ لا تنتهِ
لأعبُرَكَ ولا أصِلْ

أيُّها الشاطئُ
يا منشارَ البحر
لا تقطعْ جذرَ النهر
واتبعْني...

ذكر

Asmir Kujovic
أسمير كويوفتش (*)
شاعر من البوسنة
ترجمة من اللغة البوسنية
إسماعيل أبو البندوره

ذكر..
انظر كيف نتأرجح في الريح
عندما نهوي نتحرر من الجاذبية..
انظركيف نتجاوز أصواتنا القديمة
البكاء والهمس والصراخ والضحك..
بأفواهنا نتعلق بالنجوم الأقدم من الفضاء
نحلق في شمالأبعد من القطب الشمالي
هذا العالم خارطة أرضنا
ونحن يرقات.. فراشات غير مرئية..
انظر إلى العنب وهو ينضج في جحيم مغناطيسي
في توازن القوى التي تتصل وتنفصل
انظركيف نعبر على هذا النصل
وكيف نحيا برخص في الموت
وأموات نحيا..
في مهد يتموج في نهر الأردن
نولد منذ أمد بعيد
في المكان الذي فاض وراء الغروب
ندون وحدة الخلق الرياضية
التي لا يعرف أحد منا أن يقرأها
مع أنها صحيحة لأنها كتبت كما توقعنا..
نعبر البوابات المغلقة
انظر الى العالم وهو يفتح على اتساعه
لكي ينغلق في الجهة المقابلة
نحن أحجار مرمية
تهوي على ستة أنحاء في لحظة واحدة
انظر كيف تتمدد الكلمة
والفراغات بين الحروف
ومن هذه الفراغات تطل كلمات اللغة الجديدة
ونحن مشادون من هذه الفراغات
مجدولون من عتمة الليل
عندما يتوزع هذا اليوم على آلاف الأيام غير المرئية
وعبر هذا الثقب تنفتح دواخلنا

وعبر هذا الممر في النفق ترقص النجوم
في موجات أصداء كلمات الله
في توازن الفوائض المتناقصة
وفي توازن النواقص الفائضة
نحن أحجار مرمية
نهوي على ستة أنحاء في لحظة واحدة...

(*) الشاعر أسمير كويوفتش:

ولد الشاعر عام 1973 في مدينة نوفي بازار

له عدة مجموعات شعرية ورواية حصلت على عدة جوائز في البوسنة بعنوان (من داس على السيدة القمر)

تمتاز أشعاره بنفحة صوفية فلسفية

وهو رئيس تحرير المجلة الثقافية (وجوه)

الحب ليوم واحد فقط

حصة العوضي
شاعرة من قطر

أقسمت أني لن أحبك إلا..
يومًا واحدًا في كل عام..
أقسمت أن أهواك..
أمنحك الهوى..
بكل جنون الغرام..
أقسمت أن أرويك..
أطفىء لوعة الترحال..
أحضن لمسة الأسى في العين..
في الأحلام..
أقسمت أني سوف أصبح خاتمًا..
في بنصر الكفين..
في خديك..
حتى موعد الإظلام..
سوف أكون هذا اليوم جارية..
من الرومان..
من أسراك.. أركع.. أخضع عند أمرك..
ألهو بين المقلتين..
بدون كلام..
هو يوم من أيام العام..
يوم من أيام الدهر..
سوف يمر..
وسوف تعود به الأيام..
يوم خاص للعشاق..
يوم الحب..
وعيد من أعياد الورد الأحمر..
والأنغام..
عيد ليس له صبح يشرق..
أو أنسام..
عيد لا تقربه الشمس..
وليس يسجل في التقويم..
وليست تنصب في ساحته الأعلام..
عيد يجمعني بك والحب..
وزقزقة الأطيار..
وعشق ليس يضام..
عيد سوف أكون عروسًا فيه..
تكون لي الحارس..
والإلهام..
أتعرف..؟؟
حين يهل نهار الحب..
سأقطف كل ورود حديقتي الخضراء..
أزين صدرك..
زر قميصك..

أقصد ثوبك..
بشتك داك الأسود..
يصبح أحمر..
يصبح أفضل..
يصبح ورديًا أو أزرق..
يصبح مثل غمام..
عطرك سوف ألون فيه البيت..
كل حوائطنا المطلية..
كل نوافدنا المنسية..
كل الألوان الفضية..
سوف ترشك عطر هيام..
يوم واحد..
عشق أكبر..
ولع أكثر..
وزهور تتناثر.. تسحر..
وأنا أبعث كل الحب..
وكل الشوق من الأعماق..
لكل مقام..
أحبك أكثر..
فقط يوم واحد..
سوف أحبك فيه كثيرًا..
وسوف تكون عدوي.. غريمي..
طول العام..

قصائد قصيرة

أحمد تمساح
شاعر من مصر

(1)

اصعدي يا روح الشهيد

اصعدي يا روح الشهيد
اصعدي ريحانة حب
ارتقي جرح الوطن
والشمس على كفي بلاد
والفجر الذي طلع
أي هذا الوجع
الذي كان يقطن لغمًا
في الوريد
فاصعدي
اصعدي يا روح الشهيد
ازرعوا الضوء في عيني
كي أرى وجه أمي
واتركوا النيل ينساب لغة في دمي
والثورة عقيدة
الثورة نشيد
فاصعدي يا روح الشهيد
والثورة قصيدة
ألف دمعة وتنهيدة
حبلى بالضلوع وبالقسم
لك البقاء يا وطن
لك الحلم الفريد
فاصعدي
اصعدي يا روح الشهيد

(2)

الروح في الميدان

الثورة بأرض الروح والميدان
بقلب الروح والأوطان
يا أيها البدر الذي تم
وجعي أنا..
مأساة..
في خلايا الدم
وجعي وجعك يا بنت الهرم والنيل
يا بكاء القمح وأنات النخيل
أنت أنا فاصعدي للقمة
زهرة – على كف الثريا
والثورة في الدماء
في براءة الثوار
في القوت، والياقوت، في وجع الديار

الثورة في بكاء الضلوع
في حلم محمد ويسوع
فميلي على كتفي
ميلي أهلة..
يا بنت الهرم والنيل

(3)

قال: اهتف معي للنيل
والدمعة تنز وجعًا في عيني
تمر قطارًا على رئتي
سأغيب في أتون البكاء والوجع
وأمي لها الوشاح، لها البراح
تاج البراءة والودع
يا قلبها الذي رجع
يا شهيدها الذي تحنى بالسنا
والألفة والحضور
فاحتواني ألقًا في عيني وفي رئتي
قال: اصعد للطرح / النخيل
اهتف معي للنيل
يا أيها الوجع الذي تم
كنت أرمق ثورة وأغيب فيها
من ألف نافذة في خلايا الدم
فدمروا الفساد
كل الأفاعي والجراد
والحرف ترياق المداد
والثورة حلم.. أم ترنيمة عشق
وألف سنبلة حصاد

تَغْيِيرُ نِظَامِ حُكْمٍ

لأَنْدْرُو مُوشُونْ (*)

شَاعِرِ الْبَلاَطِ الْمَلَكِي الْبْرِيطَانِي

لِلْفَتْرَةِ مَا بَيْنَ 1999 - 2009

تَرْجَمَةُ: لَيْلَى يُوسِفْ

كاتبة من لندن

مَاضُون قُدُمًا أَدْنَى الطَّرِيقِ مِنْ مَدِينَةِ "نِينْوى"

تَوَقَّفَ الْمُوْتُ لِوَهْلَةٍ وَقَالَ: "الْآنْ اِسْتَمِعُو لِي".

هَلْ تَرَوْنْ أَسْمَاءَ تِلْكَ الْأَمَاكِنِ هُنَا وَهُنَاكَ؟

هِيّ مِلْكِي الْآنَ، وَقَدْ قَلَبْتُهَا رَأْسًا عَلَى عَقِبِ.

أَخَذْتُ عَدَنَ، أبْعِدْ فِي الْجَنُوبِ، الْيَوْمَ فِي الْفَجْرِ

أَمَرْتُ قُوَّاتِي أَنْ تُمَزِّق

حَوَائِطَهَا وَبَوَّابَاتِهَا حَتَّى يرَى الْجَمِيعُ

هَذِهِ الثَّمَرَةَ الْخَلاَّبَةَ الْمُتَدَلِّيَةَ مِنْ شَجَرَتِهَا.

تُرِيدُونَهَا، أَلَيْسَ كَذَلِكَ؟ اِذْهَبُوا، وَكُلُوهَا إِذَنْ،

ثُمَّ اِلْعَقُوا شِفَاهَكُمْ، وَالْتَقِطُوهَا مَرَّةً أُخْرَى.

أَخَذْتُ دِجْلَةَ وَالْفُرَاتَ؛ اللَّذَيْنِ جَرَيَا وَقْتًا مَا

مِنْ خِلاَلِ شَرَائِحِ الرِّمَالِ وَالشَّمْسِ طُفُولِيَّةِ اللَّوْنِ.

لَا لَمْ يَعُدَا كَذَلِكَ؛ لَقَدْ مَلأْتُهُمَا

بِفَضَلاَتِ إِنْسَانِيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ لَا تُحْصَرْ

أَخَذْتُ بَابِلَ، وَأَزْهَارَ الْبَلاَطِ

ذَاتَ الْأَرِيجِ الَّذِي فَاحَ فِي الْأَوْقَاتِ السِّلْمِيَّةِ لِإِمْبَرَاطُورِيَاتِهَا -

لَقَدْ وَجَدْتُ طَرِيقَةً أُخْرَى لِإِنْعَاشِ الْهَوَاءِ:

كَلِمَةً جَاهِزَةً لِلْيَأْسِ

إِنَّهَا تُغَادِرُ بَغْدَادَ - الَّتِي تُطَاوِلُ مَآذِنُهَا النُّجُومَ،

وَبَلاَطَاتِ الْحُكْمِ وَالرُّدُهَاتِ الرُّخَامِيَّةِ، وَقَيْظَ السَّرَابِ.

هَذِه الْأَمَاكِنُ، وَالْأَشْيَاءُ الْأَثَرِيَّةُ الَّتِي تَعْرِفُونَهَا،

لَنْ تَتَعَرَّفُوا عَلَيْهَا قَرِيبًا. أَنَا أَعْمَلُ عَلَى ذَلِكَ الْآنِ.

(*) وُلِدَ "أَنْدْرُو مُوشُونْ" فِي السَّادِسِ وَالْعِشْرِينِ مِنْ شَهْرِ أُكْتُوبَرْ، عَامَ 1952، فِي الْعَاصِمَةِ الْبْرِيطَانِيَّةِ، لَنْدَنْ.

نصوص قصصية

الأبواب السرية

فؤاد قنديل
روائي من مصر

عندما ظهرت أول إشارة بوصوله اندفع الموظفون والعمال يرحبون ويبتسمون وينحنون.

الكل يؤكد أن الدنيا امتلأت بالنور بعد الظلام.

العاملات يزغردن فرحًا بمقدم الرئيس الجديد، يتراقص في قلوب الجميع الأمل أن يكون غير من رحل. تمنوا ألاّ يكون كسابقه الذي لم يكن له عمل إلا امتصاص دم الشركة حتى آخر نقطة.

قال الساعى العجوز الذي لم يترك مكتب المدير منذ ثلاثين عامًا: السابق كان واضحًا منذ البداية أنه عانى طويلًا من الجوع والحرمان، وعندما ركب السيارة واستقر على الكنبة الخلفية، وحيا الملتفين حوله كان يشعر أنه داخل الجنة، وضمن السعادة في الدنياوالآخرة، وعندما يدخل مكتبه ويطالعه المشهد العامر بالأشياء الفخمة: الكرسي الدوار والمكتب الكبير البندقي، التليفزيون والإضاءة الخلفية، كان يغلق الباب ويرقص ثم يجلس على مكتبه، ويلمس سطحه الناعم بفرح طفل سعيد ببدلة جديدة يوم العيد..

شريف بك، الرئيس الجديد، شاب وسيم يرتدي بدلة أنيقة للغاية، جاكت كحلي، رابطة عنق حمراء بهاء نجوم زرقاء وقميص أبيض، ياقته مسنونة، منديل بلون رابطة العنق يطل كوردة من حافة جيب الجاكت الأيسر، شعر ناعم أسود. لامع كثيف، الحذاء لامع جدًّا، لفت الأنظار عندما وضع ساقًا على ساق، ووجه سنّه المدبب نحو الجميع، يدخن سيجارة في مبسم أسود من العاج الأصلي، يبدو لأول وهلة أن "عينيه مليانة ".

شكرهم وطالبهم بالتعاون معه على بذل الجهد لإنقاذ الشركة من أزمتها.. **قال:**

– أنتم تعلمون أن الشركة لو ظلت على حالها الذي سمعت فسوف تسرع الدولة ببيعها، وتصبحون في الشارع.

وعدوه بالعمل المخلص، ووعد بالمكافأة كل من يتعاون ولا يثير المشكلات.. **قال:**

- أنا أقدر جدًّا.. من يعمل في صمت.

تحرك الموظفون والعمال إلى المكاتب والعنابر، يشملهم ابتهاج ويساورهم أمل، بينما كانت مئات البرقيات الملونة تنصب على الشركة تهنئ الرئيس، وفي الأيام التالية شغلت التهاني نصف صفحات كل جرائد مصر.

الرئيس يخلع الجاكت دائمًا فور وصوله، ويطالع لبعض الوقت ملفات الشركة وتقاريرها، يسأل عن ديونها وأرقام الإنتاج والتوزيع وعدد العاملين في كل قسم وكل إدارة، ويتأمل المصروفات وبالذات المرتبات.

ويمر بنفسه كل يومين على عنابر الإنتاج، يحدق في الآلات ويسأل عن صحتها وعمرها، ويؤكد على الصيانة المستمرة، ويمر على الورش والمخازن، ومنافذ البيع وقسم النقل ويطمئن على أسطول السيارات.

استفسر عن الموردين الذين تشتري منهم الشركة الخامات والأدوات وقطع الغيار، وسأل عن أرصدة البنوك وحركة الحساب والإيداع، واطلع على ميزانية الشركة في الثلاث سنوات الأخيرة، وتعرف على أسباب الخسائر.

كان يؤكد دائمًا أن الهدف الذي لا هدف سواه هو جودة الإنتاج وزيادته وحسن التوزيع، كما أشار غير مرة على أنه سيبطش بكل من يمد يده إلى أي قشة من ممتلكات الشركة.

تربص به البعض بحثًا عن الثغرات في شخصيته، كأن يكون "ودني" يرحب بمن يشى بالآخرين، أو محبًّا لمداعبة النساء، أو هاويًا للمظهرية الفارغة، أو مندفعًا لتغيير الموظفين حسب أهوائه، أو حريصًا على تعيين أقاربه وأصدقائه، أو مكتفيًا برأيه وحده.. مستبدًّا أو مغرورًا، وغير ذلك من المثالب التي التقطوها بسرعة في سلوكيات السابقين.

لا.. لم يكن فيه شيء من هذا، بل دعا إلى تنشيط نقابة العمال، وأشار غير مرة إلى ضرورة تبني قضايا الأعضاء ودراسة احتياجاتهم والدفاع عن مشكلاتهم، ودعم أسرهم حتى لو اقتضى ذلك الوقوف ضد الإدارة.

تهامس العمال فرحًا وزهوًا

- هذا الرجل غير عادي، إنه حقًّا "دماغ" ونمر، جاء إلينا بعد طول صبر "وبهدلة".

- تصور أنه يبقى حتى منتصف الليل في المكتب يدرس ويفتش ويتصل بالعملاء ويسوق الإنتاج.

- نتمنى أن تطول مدته معنا حتى تنتعش الأحوال.

- لا أظن.. حظنا معروف.. إما كلهم سيئون، أو منهم المحترم مثل هذا الرجل لكنه لا يبقى، تسمع الوزارة بإنجازاته فتسحبه إلى شركة أكبر.

- يكفي أنه أدخل الفئران الجحور.

- هذا الرجل نفديه بأروحنا، ولن نسمح بنقله إلى أي مكان.

مضى المدير يعمل في صمت، يتأمل كل حركة ويتعقب كل مستند، نفد تحت السلالم، وصعد إلى أسطح المباني، ودار حول المصانع، وأضاف إليها بعض الأفدنة المجاورة، بنى مطعمًا للعمال وأمر لكل منهم بكوب من الحليب يوميًا، ورتب لهم كل شهر رحلة واشترى لهم ملابس جديدة، ولم تمر سته أشهر حتى كانت الشركة مختلفة من كافة الوجوه عما كانت عليه.

أصبحت الشركة بكل ما فيها مثل الكتاب المفتوح أمام شريف بك.

وجاء وقت الأبواب السرية، والمناطق الدفينة بين اللحم والعظم، أدرك أن المفاتيح الرئيسية لدى أربعة من كبار الموظفين لا مفر من التعامل معهم: مدير المخازن والمدير المالي ومدير المبيعات ومدير المشتريات، عن طريقهم أمكنه الوصول إلى منابع كبيرة للمكاسب غير المنظورة، كان من الصعب تجاهلهم والعمل بدونهم فكل شيء يمر من خلال تلك القنوات، وقد استطاع أن يضعهم جميعًا في جيبه الصغير بعد معرفة دقيقة لتاريخ حياتهم وحصوله على قائمة محكمة بأخطائهم، بعضها كان من ترتيبه.

خلال شهور قليلة بنى فيلا في أرقى حي، وعزم على بناء عمارتين ويمكن أن يوازيهما العمل في فيلا في الساحل الشمالي، لكنه أرجأ ذلك مؤقتًا إلى حين تأسيس ثلاث شركات تعمل في نفس الخدمات التي تستخدمها الشركة بأسماء زوجته وولديه.

بعد سنة اكتشف أنه تغير، أصبح لطيفًا، تلاشى التوتر والقلق من المستقبل، وصار هادئًا مبتسمًا، ولم يكن ذلك من سماته، ولاحظ أنه أصبح طيبًا وحنونًا، فقد ساعد أحد أقاربه على فتح سوبر ماركت كبير في حي شهير، وساعد ثان على افتتاح معرض سيارات، وأسس لزوج أخته شركة سياحة، كما دفع بعض الأموال لجمعية خيرية ترعى الأيتام لأن الرسول **قال:** " أنا وكافل اليتيم كهاتين في الجنة، وأشار بأصبعيه السبابة والوسطى " وقد أعجبته جدًا فكرة الأعمال الخيرية خاصة المعلنة.

- تصور أنه يبقى حتى منتصف الليل في المكتب يدرس ويفتش ويتصل بالعملاء ويسوق الإنتاج.

- نتمنى أن تطول مدته معنا حتى تنتعش الأحوال.

- لا أظن.. حظنا معروف.. إما كلهم سيئون، أو منهم المحترم مثل هذا الرجل لكنه لا يبقى، تسمع الوزارة بإنجازاته فتسحبه إلى شركة أكبر.

- يكفي أنه أدخل الفئران الجحور.

- هذا الرجل نفديه بأروحنا، ولن نسمح بنقله إلى أي مكان.

مضى المدير يعمل في صمت، يتأمل كل حركة ويتعقب كل مستند، نفد تحت السلالم، وصعد إلى أسطح المباني، ودار حول المصانع، وأضاف إليها بعض الأفدنة المجاورة، بنى مطعمًا للعمال وأمر لكل منهم بكوب من الحليب يوميًا، ورتب لهم كل شهر رحلة واشترى لهم ملابس جديدة، ولم تمر سته أشهر حتى كانت الشركة مختلفة من كافة الوجوه عما كانت عليه.

أصبحت الشركة بكل ما فيها مثل الكتاب المفتوح أمام شريف بك.

وجاء وقت الأبواب السرية، والمناطق الدفينة بين اللحم والعظم، أدرك أن المفاتيح الرئيسية لدى أربعة من كبار الموظفين لا مفر من التعامل معهم: مدير المخازن والمدير المالي ومدير المبيعات ومدير المشتريات، عن طريقهم أمكنه الوصول إلى منابع كبيرة للمكاسب غير المنظورة، كان من الصعب تجاهلهم والعمل بدونهم فكل شيء يمر من خلال تلك القنوات، وقد استطاع أن يضعهم جميعًا في جيبه الصغير بعد معرفة دقيقة لتاريخ حياتهم وحصوله على قائمة محكمة بأخطائهم، بعضها كان من ترتيبه.

خلال شهور قليلة بنى فيلا في أرقى حي، وعزم على بناء عمارتين ويمكن أن يوازيهما العمل في فيلا في الساحل الشمالي، لكنه أرجأ ذلك مؤقتًا إلى حين تأسيس ثلاث شركات تعمل في نفس الخدمات التي تستخدمها الشركة بأسماء زوجته وولديه.

بعد سنة اكتشف أنه تغير، أصبح لطيفًا، تلاشى التوتر والقلق من المستقبل، وصار هادئًا مبتسمًا، ولم يكن ذلك من سماته، ولاحظ أنه أصبح طيبًا وحنونًا، فقد ساعد أحد أقاربه على فتح سوبر ماركت كبير في حي شهير، وساعد ثان على افتتاح معرض سيارات، وأسس لزوج أخته شركة سياحة، كما دفع بعض الأموال لجمعية خيرية ترعى الأيتام لأن الرسول **قال**: " أنا وكافل اليتيم كهاتين في الجنة، وأشار بأصبعيه السبابة والوسطى " وقد أعجبته جدًا فكرة الأعمال الخيرية خاصة المعلنة.

ورغم أن الأقدار حاولت إسقاطه، إلا أنه لم يسقط، كان قويًا ومتماسكًا حتى بعد أن اكتشف أن الممثلة التي تزوجها بالاتفاق مع مدير مكتبه استوليا على معظم أمواله وممتلكاته.

أليس شريف بك مختلفًا عن كثير من العباقرة أمثاله ؟! لا يجب عليه أن يأسى، فما زال في الوزارة ولديه فرصة أفضل.

جثة الغريق

قاسم مسعد عليوة

قاص من مصر

هي فقهة لا أكثر، أصابت البحر، وما لبثت أن تلاشت لـمَّا تجشأت جثة الغريق. المتناثرون على الساحل تجمعوا حولها بعدما ناداهم أحدهم. وغلفهم الفضول والحُزن. الرجال أظهروا الامتعاض، والنساء ولولن، والأطفال بان عليهم الاكتئاب، بعد لحظات مِن الارتباك واللطم والولولة ران الصمت والترقب على الجميع.

كانت الجثة عارية الرأس، حافية القدمين، ملفوفة بالطحالب، منتفخة، ومفككة الأوصال. وعلى الرغم مِن تمددها فوق اليابسة فإن أطراف الموج الفاتر ظلت تؤرجحها كلما امتدت إليها أوانسحبت عنها، وفي كل مد وجزر تترك فوقها الزبد وأقذار البحر.

هي جثة رجل، ربما كان شابًّا، وربما كان متوسط العمر، فالتورم والضمور ضخَّما وقلَّصا الملامح والأعضاء، لكنهما مع هذا أتاحا هذين الاحتمالين دون سواهما، فهو إما شاب في دائرة العشرين أو كهل في دائرة الثلاثين، لكنه أبدًا لن يتجاوز الأربعين، ما قوَّى من هذين الاحتمالين الزي العسكري الذي يلف جثته.

لمن هذا الزي؟.. لنا أم للأعداء؟.. قرأتُ السؤالين المترادفين في أعين المحيطين: الكبار والصغار، القليل المهلهل منه لا يساعد على التمييز، فاللون واحد، والنسيج واحد، حتى طريقة التفصيل، الشيء الوحيد الذي يميز بين زينا العسكرى وزي الأعداء - أتلفته الأمواج التي تقاذفته قبل أن تمجه.

نطق شاب:

- ربما لم يكن جنديًّا بالأساس.

وجاوبه آخر:

- كثيرون يرتدون ثيابًا تشبه ثياب العسكريين.

ودخل الحلبة ثالث:

- لكننا في حالة حرب، وقليلون هم المجانين الذين يفعلون هذا.

أما الرابع فتنهد وقال:

- لو أبقى البحر على حذائه، أو ألقاه إلينا الآن.. ربما أمكننا التمييز..

وزفر الخامس:

-.. أو حتى الكاب أو البيريه..

وبعد هذه الفورة مِن الكلام صمتوا. كان أحدهم قد هرول إلى مكان ما وعاد برفقة شرطي. ولـمّا كان الشرطي شرطيًا، فإنه لم ينس أن يُظهر لهؤلاء المدنيين أنه بالفعل شرطي. تفحص الجثة بنظرات محاذرة، ثم وقف على رأس الغريق وأمر:

- اقلبوه.

متوترين مترددين تقدم ثلاثة مِن المتجمّعين ونفذوا الأمر. صحيح أنَّ أجزاءً مِن جثته تفسخت ونسيج الزي تمزَّع، لكن العيون المتوترة الملهوفة تأكدت مِن أنَّ الزي عسكريٌ بالفعل.

بان هذا مِن خزانة الرصاص الفارغة المعلقة بحزامه؛ ومع هذا فالتميز ظل عليهم صعبًا فالأحزمة هي هي يستخدمها جنودنا وجنودهم، والرصاص هو عين الرصاص، والخزائن هي ذات الخزائن، فصانعها واحد وبائعها لنا ولهم واحد.

سأل الشرطي:

- منا أم منهم؟

ما مِن أحد أجابه، لأنهم كانوا ينتظرون الإجابة منه هو، فهو ممثل الحكومة ويُفترض أن يكون هو الأدرى والأكثر خبرة بجنود الأعداء.

ردَّ عيونهم عنه بأمر جديد:

- فتشوه.

بتوتر وتردد أخف تقدم الشجعان الثلاثة الذين قلبوا الغريق الرميم لتفتيشه.

مَدَّ أولهم يده إلى الساعة التي تحيط برسغه وسلتها، فكشط جلد الكف المنتفخ وبانت زرقة اللحم المشبع بالماء والغاز، لكن ماذا في الساعة يتيح تمييز ما إذا كان منا أم من الأعداء؟.. حتى هي ما عادت تصلح كساعة، فقد خلع عنها البحرُ زجاجها وعقاربها وميناءها ولم يترك فيها سوى بعض تروس مفكوكة ومُعطلة كأجهزة جسم الغريق.

بعدما تيقن الاثنان الآخران مِن تبدد ما كانا يعولانه على الساعة، وأنهما لم تقدم ما يعفيهما مِن تنفيذ الأمر بالتفتيش، انحنيا فوق ما تبقى مِن جيوب الغريق، وما هي إلا ومضة حتى قفز البادئ فزعًا بعدما وثبتْ مِن بين أصابعه المدسوسة لتوها في جيب السترة سمكة حية راحت تتقافز وتثب فوق الرمل المبلول.

ضحك البعض وبكى البعض؛ ولأنها سمكة رشيقة وشقية فقد وثب إليها صبي وعفقها، إلا أنَّ امرأة باكية أسرعتْ وأطاحتْ بها مِن يده إلى البحر، ثم وقفتْ إلى جوار الغريق وواجهتْ الطفل والشرطي والباحثين الثلاثة وأسمعت صوتها الجميع:

- ربما كانت روحه قد حلت في هذه السمكة.

ممسك الساعة وضعها تحت عيني الشرطي، وانضم إلى زميليه، وبحذر أكثر استلم كل منهم الجيب القريب منه وبدأوا يخرجون ما يجدونه ويضعونه إلى جوار الساعة: مشط، منديل، ولأَّعة، حلقة بها مفاتيح، وردة بلاستيكية، وصورة مكرمشة حائلة الألوان لرضيع مغمض العينين باك، كأنها التقطت لحظة ميلاده، فمن البطانية الملفوف بها تظهر أجزاء مِن القماط.

تكأكأ أكثر من واحد على الصورة عسى أن يتبينوا ما يستدلون به على صاحب الجثة، لكن حتى وجه الرضيع لم يُبَيِّن بالكيفية التي أبقاها عليها البحر أهو من أطفالنا أم من أطفالهم، فالرأس عارية مِن الشعر، وما مِن علامة واحدة يمكن الاستدلال بها حتى على نوعه وما إذا كان ذكرًا أم أنثى.

توقف الثلاثة عن التفريغ، فسأل الشرطي:

- فقط؟

جاءه الرد:

- فقط.

سأل مجددًا:

- ألا توجد محفظة؟.. بطاقة؟.. أوراق؟.. تصاريح؟.. رقم ميدان؟.. نقود؟..

ولما لم تأته أي إجابات زعق بصوته الشُرطي:

- أريد أنْ أعرف.. منا صاحب هذه الجثة أم منهم؟

ولأن زعقته كانت عالية فقد ظل صداها يتردد فوقنا وفوق البحر الذي استراح بعد ما تجشأ ولفظ هذه الغريق.

الإفريز

وجيهة عبد الرحمن
قاصة من سوريا

بين ربوة الحلم وربوة القدر

ينبسط إفريز من الوهم...

في حرم المدينة الباغتة للصحراء الممتدة على امتداد البصر، المدينة التي سكنت القفر فاستعادت للصحراء هيبة الخلاء ووحدتها المفرطة في الكآبة، الريح التي هبت من لامكان سقطت غبشًا من العلو، فأسدلت ستارة من الغشاوة على عيون تتوق إلى الإبصار أكثر من توقها إلى الغوص في الأشياء، هناك حيث كل شيء يبدو أقرب ما يكون إلى الحقيقة حقيقةِ العراء المسكون بالفتنة حين تفاجئه الشمس ويلفظها هو حينما ينام.

دخل المدينة من أضيق أبوابها المواربة على فسيح جناتها، حاملًا في يده صرَّة ملأى بما لا تدرون، سار بخطى معاكسة لما كان الناس يسيرون.

جاء يتبع قدره المجهول في مدينة كالسراب، نامت على تخوم الظلّ لغيمة.. ما تراءى منها سوى اللهاث بحثًا عن موطن لوابلها الحبيس في كبدها.

قدرهُ أن ينتعل الخريف، ويتدثر الموج المباغت لشاطئ الرمل الأليف، فتحنو عليه الأشواك، فلا تتسكع على هامته الملقاة على طريق اللاعودة.

كم ستكون وحيدًا بوجهك الأمرد، سيسطو عليك الحنين، في الليلة ذاتها التي ستواصل فيها مسيرك إلى عالم الجان، وبيدك قرن الفيل تبعد به وبيدك الأخرى الفارغة إلا من أصابعك الطويلة أشواكُ الصبَّار التي أدمت قدرك.

هل، حقًّا، ستدخل تلك المدينة وقد فرغت أيديك من عناوين تذهب إليها؟ لم تشأ رحيلًا كذلك!

ولكنك رسمتَ في تلك الليلة على الرمل، قبل المضيّ، خطَّ سيرك الذي سيأخذك إلى مدينة سكنتِ اليباب، حيث كل شيء يبدو باهتًا غادره اللون. هل سحرتك المساحات البنية من خلاء يستكين للوساوس من إرث الأسلاف؟

لا تقل بأنك حلمت أن تكون هنا، ومن ثمّ اتبعت حلمك المثقل بأوهامك، بأنك ستغدو رسول الغرائب الفريدة.

كان عناؤك في سيرك أنّك كنت وحيدًا، تبتلعك الدروب الوعرة وتلفظك المتاهات.

ولكنك، الآن، في حرم مملكتهم، التقيت بها أول ما وطأت قدمك قفار المدينة، باغتتك سمرتها الداكنة وتموجات الشعر المأخوذ بأسباب الريح التي هبَّت من الشمال. إنها ريح انتظار غريب يدهم وحدتها، كانت حينذاك تخرج رؤوس الكمأ المخزون بقدرة الشمس في باطن الخلاء بمديتها الصدئة، لتكون وجبة الغداء مكسوة بالحديد وعصارة روحها.

تطوَّع لسانه ليمزق ستارة الخلاء المسدلة على أنين روحيهما، سألها عن مدينة الأشقياء الذين سجدوا لسلطان الظلمة ولم يبرحوا واحة أجسادهم.

أشارت بإصبعها إلى الطريق حيث لاحت له المدينة من بعيد. شيءٌ ما تملَّكَكَ وأنت تمتصُّ رحيق إصبعها بعينيك اللوزيتين، ابتعدت عنها بضع خطوات ثم عدت لتسألها عما تفعله بوحدتها في هذا القفر المستغيث، لم تشأ تركها هائمة على وجهها تنشد أغانيها المفضلة وقد انحنت بكليتها على مخبأ نبتتها المرتعشة التي استباحت تلك باطن الوحشة.

ربما كان عليك، في البدء، التوقف للحظات لتستجمع قواك وأنت تواجه هول قدرك الذي وضعك على مشارف هذا المكان.

الصحراء وجه فارغ من الملامح حينًا، وحينًا آخر هي وجهٌ ينضح بالحقيقة التي ستؤول إليها مسيرتك.

تسمَّرت قدماها في مكانهما وقد أثار دهشتها تطفلك. أنت العابر، كغيرك، حرمَ المملكة النائمة.. هناك حيث لا أثر لاستمرارهم، تسمع صوتك المنبعث من صحراء روحك، تنشد خاتمة قدرك.

قادك فضولك إلى مجاهيل مدينة كالظلام لا تعرف عنها سوى مكانها.

لم ترد على تساؤلك، ظلَّ الصمت هائمًا بينكما، ولما استحالت شفتاها الغليظتان إلى قطعتي حطب أصمّ لملمتَ أذيال صرَّتك وأطلقت ساقيك للعراء، تتسارع خطواتك مع نبضات قلبك الذي تعلَّق بمدينتها بينما تقتلع الكمآت من جذورها.

كنت كالحية التي أضاعت خرزتها، تسير بضع خطوات ثم تتوقف لتنظر إليها، تتأملها وقد تركتها خلفك تنشد ما تبقّى لها من أغنيات؛ إذ لفظتك روحها فلم تعرك حلمًا. ابتعدت عنها وابتلعها قلبك وابتلعك السراب.

تدخل المدينة، تسير في شوارعها المكسوة بغبار زوبعة أثارت ليلة أمس

حفيظة أهلها بأنهم -لاشك- مندثرون تحت الغبار الذي سيعلو هاماتهم.

كل شيء يبدو طبيعيًّا، اعتياديًّا، مملكة صغيرة كغيرها من المدن المتهالكة على أحوالها، ألقت بها يد السماء بساكنيها من سابع طبقاته، كلكم هنا وحيدون يفصلكم عن الزمن المرئي مسافات من الحلم، بدوت مثلهم، لم يعيروك التفاتة وكأنك حين باغتتهم وضعت على رأسك قلنسوة هرمز فاختفت ملامحك، تجاهلوك، فلم تبدُ غريبًا بالنسبة إليهم.

ما تزال تقيس نبض طرقاتها وقلبك معلَّق بمدينة قدرك خارج أسوار المكان.

أيَّة عرافة أرسلتك إلى مكان كهذا، أم كان قدرك حلمًا راودك بينما تسلل النوم إلى أجفانك ذات ليلة عاصفة، فوضعك على حافة القرار بأن تصنع لك قدرًا بينما الكل في الجوار لايعيرك انتباهًا، أنت الذي بذل ما بذل من سواد لياليه ونهاراته في نحت الساعات صبرًا على ما آلت إليه أحواله، بعد أن استولت العقبان السوداء على جسارة روحه.

اعتقدت جازمًا بأنّك ما إن تغادر من لم يروك - وكنت غائبًا عنهم بروحك إلى مملكة الهوام - حتى تظهر للعيان، ستحمل إليهم ما لم يكونوا يحتملونه هنا، ويلبسونك حينها جبَّةَ الوالي. لم تدرك بأنّ الصحراء كغيرها من الملفات تبتلع الأحلام برمالها، وتطوي صفحة أجساد عاشت بطول حياتها معرضها، وفي قادم الأيام ستذيِّل صورتك شريطة سوداء للمفقودين ويطوى ملفُّ حياتك فيذهب إلى درج أحد المكاتب التي ستتكتَّم عليك.

ما زلت تدفع أقدامك أمامك بحثًا عما لا تعرفه في مدينتهم وهم عنك غافلون، ولأنك تجوَّلت كثيرًا بينهم وغادرتك فكرتك وبهتَ لون حلمك ما إن رأيتهم أشباه أشباح سكنت اليباب، تومئ شذرات فكرة في رأسك، قلبك الذي تركته عندها، ترغب في العودة إلى الوراء، تخرج من هذه المتاهة، إلى فتاة الكمأ، لكنك أصبحت الآن بعيدًا عنها، ثمَّة قرار يجب اتخاذه، ثمَّة معركة حامية الوطيس بين قلبك وحلمك الذي جئت تنشده، قلبك فارس مغوار لا يهاب مواجهة الأحلام، يطعن بسيفه أحشاء الحلم الذي دفعك إلى المضي باتجاه عالم الأرواح، حيث لا مكان لك فيه؛ إذ إنَّهم لم يمنحوك أدنى درجات القبول بينهم، ربما ستكون ممتنًّا لهم فيما بعد.

أنت لا تنتمي إليهم وكان عليك إدراك ذلك منذ أن تجاهلتك فتاتك الوحيدة في الخلاء وتجاهلتك أشباح المكان.

تعود أدراجك لعلك تحظى بالقليل الذي أنشدته من رحلتك عبر قدرك.

تتعرج الطرقات أمامك وتطول المسافة، تهرول، تثقل الصرَّة كاهلك فترمي بها إلى الطريق، تتجاوز الكثيرين ممن لم يروك، أخيرًا تصل إلى البوابة التي دخلت منها حياتهم، اقتحمت كآبتهم البادية على محياهم، تخرج إلى حيث الخلاء الذي انتشر على صفحته الخرنوب، تخلع عنك خفّيك، فقد باتت قدمك أكبر من ذي قبل، تعدو سريعًا، حافيًا، تدهس كل ما يعترضك، غير مبالٍ بشوك انغرز في باطن قدميك، ابتعدت عن أسوار المدينة باتجاه فتاتك، تلتف السماء حول عنقك، تختنق، فتضيع لا تدري أين أنت، تائهًا بدوت الآن.

اختفت الفتاة ونبذتك المدينة، تجثو على ركبتيك وتنغرز راحتاك في الرمل، بقيت وحيدًا مرَّة أخرى ولكن هذه المرّة خانك القدر فخسرت الحلم.

السجين

بثينة خضر مكي

قاصة من السودان

رقية زوجة المأمور هي جارتهم والصديقة الحميمة لوالدتها صفية. كانت علاقتهم ببيت المأمور قديمة وأزلية. المأمورقد عمل في سجن المدينةقبل أكثر من عشرين عامًا بعد عودته إليهامنقولًا من مدينة جوبا بجنوب السودان.

مكث مدة ست سنوات يعمل فيها بالمدينة الصغيرة، توطدت فيها علاقته بأهل المدينة الصغيرة، اشترى لنفسه بيوتًا ومتاجر وأراضى زراعية غرب النيل وتزوجت ابنته الكبرى من أحد أبناء أثرياء المدينة. كما تزوجت ابنته الثانية من ضابط في الجيش جاءت به الأقدار كما جاءت بالمأمور، ورأى البنت في احتفالات المولد النبوى.. أعجبته، خطبها من والدها وتمت مراسيم الزواج.

عندما جاء للمأمور أمر النقل بعد ستة أعوام لمدينة جوبا حزن كثيرًا.. لقد اتخذ لنفسه سكنًا ووطنًا وأهلًا لكنه نفذ قرار النقل بعد أن ماطل كثيرًا.. غير أنه ظل طيلة مكوثه في مدينة جوبا يرسل الهدايا والواسطات وخطابات الرجاء للمسئولين ليعيدوا نقله إلى مدينة شندي ثم أوعز لبعض وجهاء المدينة ليكتبوا خطابًا للسلطات مطالبين بإعادته لموقعه قائلين إن الديار قد خربت من بعده وطالتها أيدي الحرامية والمجرمين.

بعد خمس سنوات طويلة استجابت السلطات وعاد محمد السيد مأمورًا عامًّا لسجن شندي، لم يسكن في بيت الحكومة وكان قد بنى بيتًا حديثًا في أجمل أحياء المدينة. كان بيتًا واسعًايمتلئ فناؤه بأشجار الليمون والمانجو الظليلة والجوافة وقد زرعت بتنسيق بديع، وشكلت شجيرات الحنة والتمرهندى سياجًا أخضر حول حوائط المنزل الخارجية.

يحتوي المنزل على غرف كثيرة: ثلاث منها غرف للنوم بها حمامات داخلية وهناك غرف لاستقبال الضيوف واسعة وفارهة.. فيها ظلال فخامة الطلاء وبلاط السيراميك، لكن أجمل تلك الغرف وأهمها بالنسبة لـ (لمياء) كانت غرفة المكتبة فيها أرفف الكتب المتراصة حتى السقف وبها جهاز كمبيوتر وجهاز فاكس.

كان المأمور قد حزم أمره وقرر أن يمضي بقية عمره في تلك المدينة الوادعة الجميلة ولهذا رفض السكن في منزل الحكومة

المخصص له؛ لأنه عازم على الاستقالة إذا تم نقله ثانية وقد بقيت على إحالته للمعاش سنوات قليلة.

لكن أكثر ما كان يبهر لمياء في بيت المأمورهو غرفة المكتبة كانت تمتلك كتبًا كثيرة، وحفاظًا عليها طلبت من زوجة المأمور أن تجعل لها حيزًا صغيرًا في مكتبة زوجها ترص فيه كتبها. خوفًا عليها من التلف والضياع.

في ذات يوم حدث المأمور زوجته بأنه سوف يرسل محكومين من السجن لترتيب المكتبة

في ذلك اليوم عند زيارة لمياء لزوجة المأمور كانت تحدثها أثناء شرب الشاي.

عمك المأمور أرسل مساجين من السجن يقول عليهم إنهم ناس محترمون وسياسيون عشان يرتبوا المكتبة، تعالي شوفي كتبك. عايزة تحطيها وين؟

حين دخولها غرفة المكتبة لاحظت لمياء وجود ثلاثة رجال بملابس السجن يعملون في همة في تنظيم وترتيب الكتب على الأرفف وهم يطلقون التعليقات في همس. ألقت عليهم التحية دون اهتمام ومضت إلى حيث توجد كتب التاريخ والآدا ب ومن بينها كتبها.لم تلق بالًا لملامح أوشخصيات الموجودين بالمكتبة فهي تعودت وجود السجناء بملابسهم المميزة في بيت المأمور.

ارتبك هو عند دخولها وقد تيقن من شخصيتها. مضت لحظات طويلة وهي تنقب بين الكتب وتصطفي بعضًا منها دون أن تنتبه لوجوده. وضعت بعض الكتب إلى جانب، وحين رأت أن كتب التاريخ تختلط ببعض كتب الفلسفة رفعت رأسها لتبدي ملاحظاتها في ترتيب المكتبة.

لو سمحتوا، كتب الفلسفة وعلم النفس في الصف دا خلوها مع بعض عشان.....

والتقت عيناها بعيني مريود..

يا للصاعقة.. مريود سليمان الذي طالما طاردها في أحلامها ومنعهامن قبول كل الذين تقدموا للزواج منها..

دق قلبها في لهفة، شوقًا وجزعًا وخوفًا من عاطفتها الجامحة التي كانت تحاول مداراتها وهي تبحث عنه في عيون الآخرين وفي فكرهم وشخوصهم.. فيتبدى لها الفرق دائمًا شاسعًا

فزعت من نفسها واحتدام أفكارها وهي تحسه قريبًا منها..

غالبت عواطفها ونظرت إليه مرة ثانية..كان قريبًا منها أمسك بكتاب بين يديه وأدار ظهره للآخرين وهو ينظر إليها في قوة وهو يغالب اندهاشه وعواطفه المحبوسة،

ونفسه الجريحة وهو يلتقي بها، بعد تلك الغيبة الطويلة.. وهو بملابس السجن.

كانت الدموع ترقرق في عينيه، لم تستطع أن تتمالك نفسها وضعت الكتب التي كانت تحملها بسرعة على الرف أمامها وأسرعت خطاها هربًا من غرفة المكتبة دون أن تكمل عبارتها التي ظلت كلماتها معلقة فوق سماء الغرفة وظل يرقبها في صمت وهي تترك المكان في خطوات سريعة متعثرة.

حين خروجها من الفناء تنبهت لمياء لوجود زوجة المأمور مضطجعةً فوق سرير وثير تحت شجرة المانجو الظليلة التي تتوسط الحوش، وصينية الشاي التي أمامها، تحتوي على الثيرموس الألماني الصنع الذي يبقى عليه الشاي ساخنًا لفترة ثلاث ساعات وأكواب الزجاج التركية الصنع، لها أيدي، وصحون توضع فوقها، وبها نقوش ذهبية، وبسكويت اليانسون في صحن مضلع جميل مفروش بورق زخرفي أبيض، بينما الثيرموس الأحمر الكبير الذي يوضع به الثلج والماء البارد على طاولة مجاورة وقد وضع فوقه كوز من معدن الأستيل للشراب. هكذا دائمًا تكون جلسة رقية زوجة المأمورفي ضحى كل يوم.

بعد أن خرجت لمياء مسرعة من غرفة المكتبة، جلست على الكرسي وهي تلهث وتكح من فرط اضطرابها الذي تحاول إخفاءه عن ملاحظة زوجة المأمور.

خلاص.. رتبتي كتبك في المكان اللي عايزاه؟

لا.. لسه.. أنا تعبانة شوية.

طيب..قولي للمساجين.. عشان يعملوا حسابهم

آ.. بالمناسبة دول مساجين جداد؟

أبدًا.. عمك بيقول في واحد اسمه... اسمه مريود ليه تسعة شهور في السجن وقال: هو زول سياسي شاطر وأخلاقه عالية، وبيحب قراءة الكتب.. الكتب ال في المكتبة دي كلها قراها وكتب عنها ملخصات. قال لعمك يحفظها ليه لما يطلع من السجن يمكن ينشرها في كتاب.

تسعة شهور؟

آي والله.. المسكين باقي ليه تاني مدة طويلة أصلوا ما محكوم.

- تسعة شهور.. تسعة شهور؟

رددت لنفسها في همس جازع..تسعة شهور ومريود سليمان ينام ويصحو ويقرأ ويكتب ويأكل ويشرب في نفس المدينة وهي لاتدري عنه شيئًا.. كل أشواقها وهواجسها كانت تسافر بحثًا عنه في الخرطوم والأبيض والمنافي الأوروبية.. وهو هنا.. في ذات المدينة..ولا تدري عنه شيئًا؟!

يا لسخرية الاقدار.. نضحك ماشاء لنا الوقت والمزاج.. نظن في أنفسنا الذكاء والحكمة.. لكننا نكتشف في النهاية أننا لعبة في يد الأقدار.. تضحك علينا في لهوها الساخر بحيواتنا البشرية، الله وحده يعلم حكمة مصائرنا في يدها وما نحن سوى بشر ضعفاء.

آه.. آآه

رددت في وجع

مالك.. ؟ شكلك تعبانة.

آي.. تعبانة كتير.

خذي فنجان قهوة.. يعدل مزاجك

لا.. أنا حا أمشي أقول شوية توجيهات للمساجين بخصوص ترتيب المكتبة وأمشي أرتاح في البيت.. لو الدنيا دي فيها راحة !

نهضت.. واتجهت نحو غرفة المكتبة ورقية تتابعها بنظراتها في استغراب لانقلاب حالها المفاجئ. كانت تتعثر في خطواتها رغم أنها تحاول التزام الثبات والرزانة

وجدته واقفًا أمام الأرفف الأمامية في المكتبة وهناك مسجون آخر يناوله الكتب، نظرت إليه.. في شوق ثم أشارت إليه بعينيها واتجهت إلى الأرفف الخلفية. تمهل قليلًا، قال بعض كلمات لزميله، ودفع إليه بعض الكتب التي كان يحملها، ثم تبعها.

وقف أمامها. ثوان طويلة وكأنها دهور وهما يتبادلان النظر في صمت.

مر.. يو.. د !!

تبعثرت حروف اسمه في حلقها الجاف خفقت جفون عينيه بعنف وتشنجت

عضلات وجهه وهو يحاول أن يمنحها ابتسامة حانية

لمياء!! إزيك.. ما أجمل السجن الذي يجمعني بك.

خمس سنين يا مفتري، دون رسالة أو إشارة منك !

هش..ش لا ترفعي صوتك ليس من الحكمة أن يعرف أحد هنا بعلاقتنا السابقة.. اكتبي لي بأخبارك وسأظل أكتب لك طوال الليل وفي الغد نتبادل الرسائل.. والأخبار.

اختلجت عضلات وجهه وهو يتأملها

سوف أحتال على المأمور للحضور غدًا بحجة عدم اكتمال ترتيب المكتبة. آه ما أجملك.. لم يتغير فيك شيء منذ أيام الكلية.

لكنك أنت تغيرت..

وانهمرت دموعها طوفانًا يغرق وجهها..

نظر إليها في حزن.. ود لو يستطيع أن يضمها إلى صدره ويكفكف دموعها وهو يقول في لهفة وجزع:

أرجوك.. أرجوك تماسكي حتى نستطيع أن ندبر لقاءً آخر.

آآه.. لـماذا تلهـو بنـا الأقـدار هكـذا ياربي؟؟

سأظل ساهرًا طوال الليل أكتب لك.. وأنت أيضًا حدثيني عن كل ماحدث منذ افتراقنا آخر مرة.

نظر إليها وكأنه يملأ عينيه من ملامحها.. وتحول في بطء يسير بخطوات مثقلة مبتعدًا عنها.

تابعته بعينيها وهو يخرج من غرفة المكتبة التفتت نحو الجدار الأخير وهي تحاول عبثًا أن تتمالك نفسها وتتحكم في طوفان دموعها ونشيجها المكتوم.

غواية مدينة

محمد نشمي كلش
قاص من سورية

تركَ كلّ مابيدهِ جانبًا وقرر أن يخرج من البيتِ مستغلًا فترة ما قبل غروبِ الشمس، علّه بتغيير وضعيتهِ تتغير حالته المزاجية، فالجو العام في المدينة والأنباء المتضاربة في المحطّات التلفزيونية شحنت نفسيته بمشاعرَ مُختلطةٍ ومتنافرة تغوي بحوارات داخليةٍ ملأتْ ذهنه بقناعات متناقضة لم يجد بعدُ دليلاً على صحةِ أيٍّ منها..!! لذلك قرر أنْ يفصلَ ذاته عمّا يجري ويصبح. على الأقلّ في هذه الأيام. مجردَ مراقبٍ للحياةِ وهي تمضي.

فكّرَ في أنْ يُجري اتصالًا هاتفيًا مع أهلهِ ليطمئنهم عن أحواله ويخبرهم أنّه بخير لاسيما والدته التي كلما سمعت خبرًا عن تظاهرة في مدينة حمص أو عن سقوط قتلى أو جرحى تعيش في حالة يرثى لها ولا تهدأ وتعودُ إلى طبيعتها إلا بعد أنْ تسمع صوته وهو يطمئنها على صحتهِ ودراستهِ التي سافر من أجل أنْ يتابعَ تحصيله فيها ثمّ قبل أن يُنهي مكالَمته يؤدي لها قسمهُ المعتاد: بأن لايتبع أيّة مظاهرة حتى ولو كانت سلمية وألايذهب إلى صلاةِ الجمعة في المسجد.. وألا يخرج من البيتِ بعد غروب الشمس لأي سببٍ كان...!!

وبعد أن استقرّ على رصيفٍ هادئ في أحد شوارع المدينة والذي بدا خاليًا من المارة، والمحلات على جانبيهِ مغلقة تمامًا... أخرج جواله وراحت أصابعه تتحسسُ بذاكرةٍ قويّةٍ رقم هاتف أهلهِ في مدينة الحسكة، لكن صوتًا جعلَ أصابعه وعينيهِ تتسمران على رأس الشارع حيث لمحَ أربعةَ جنودٍ؛ ثلاثة يتجهون إليهِ بسرعة، أحدهم يصرخ من بعيد: قف.. قف !! كان خلفهم قد ظهرَ طرفُ دبابةٍ اختفى ثلاثةُ أرباعها في الشارع الفرعي

وبسرعة البرق خطف أحدهم الجوال من يدهِ، وأمسك بإحدى ذراعيهِ بينما تأبّط آخرُ ذراعهُ الأخرى وقاداه إلى شخصٍ يقفُ عندَ الزاوية كان يبدو أنّه قائدهم وحين اقتربوا منه عرفَ من النجمتين على كتفهِ أنّهُ ملازم أول..!!

- أين هويتكَ الشخصيّة (سأله الضابط)

أخرج من جيب قميصه بطاقته الشخصية والجامعية وهو مصدومٌ تمامًا

فهـو لم يتعـرض لمثـل هكـذا موقـف في حياته... لكنه في قرارة نفسه كان يُدركُ أن المشهد ليس غريبًا وفي مثلَ هذه الظروف التي تمرُّ بها البلاد الأمرُ يبدو طبيعيًّا !!

- أنت ياسين ؟!ألم تعرفني ؟!

حدّق في ملامحهِ متفاجئًا كيف لم يعرف هذا الوجه.. وهذا الصوت كيف لم يميزهُ إنهُ صديقُ دراسته كان قد تخرج قبله وتطوّع في الكلية العسكريةَ !!

- محمّد ؟! " انهد حيلي يارجل "!

- ألم تـتخلص مـن البطاقـة الجامعيـة بعد..؟!

- ألا تعـــرف وجـــع الدراســـة ياصـديقي؟!! قاطعـهُ الـضابط مغـيرًا في لهجته :

- ياسين.. يجب أن أصادر الجوال

- ولكن..!!

- أرجـوك أنـا أعرفـك جيـدًا ولكنهـا الأوامر، ثـم أرجوك أنْ تعود إلى البيت الآن ولا تخرج منه اليوم.. فالوضع سيئ.

كـان محمد صـديقهُ وشريكـه في الـسكن منذُ أربع سنوات، لذلك كان قد حفظهُ صمًّا على حدّ تعبيره فهو يعرفهُ متى يكونُ جادًّا ومتى يمزح ومَتى يكون في مزاجٍ سيئ أو جيـد..! رغـمَ أنـهُ مـن منطقـة مـصياف في مدينة حماة إلا أنهم قد اجتمعا سويًا وأحبّ كلٌّ منهما الآخر فسكنا مع بعضهما البعض سنة دراسية كاملة كانت من أجمل ذكريات ياسين !

- حـسنًا سـأذهب لكـن دير بالـك عـلى حالك محمد أنت والشباب.. !!

ثمّ استدار عائدًا كما أمره حضرة الضابط وابتسامة خفيفة على محياه كانت كفيلة بأن تجوبَ به طريقَ العودة إلى البيت وهو شاردٌ في ذكرياتـه الجميلـة.. وحـسرة في المقابـل ظهرت فجأةً

فسالت من عينيه دمعة كانت كفيلة هي الأخرى بـأنْ تعيـده إلى أرض الواقـع ليجـدَ نفـسهُ أمـام بـاب شـقته المـستأجرة فيتـذكرُ انكساراته وحظه المتعثر في الدراسة، فالحياة لـشاب مثلـه قـادم مـن محافظـة نائيـة كانـت قاسـية نوعًـا مـا.. ومثـلُ هـذه الـصدفة مـع زملائهِ الـذين ساعدتهم ظروف الحياة على التخـرج وشـق طريقهـا تزيـدُ مـن وَعيـه بـانزلاق الزمن.. فيشعر كمْ هو متأخر عن الآخرين ! دخلَ البيت والحيرةُ تملأُ تفكيره كيفَ سيتصل مع أهلهِ اليوم وقد صادروا جواله.. والمساء قد خيم بالمدينة؟!

وبـالرّغم مـن أنّ حمـصَ في الليـل أجمـل.. فهي صديقةُ الليل وخليلته.. إنّها حين يُقبلُ المـساء تتـزيّنُ بأجمـلِ الحلي والجواهر وكأنّها على موعد لحفل مهيبَ!!

لقد ألهمتهُ ذات سهرةٍ أن يقول فيها: إذا أردتَ أنْ تعرفَ رُقيّ مدينة فعاشرها ليلًا .. بالرغم من ذلك إلا أنّ الموقفَ الذي سيصنعُ نفسه فيه وهو يتحدثُ مع أمه في مثل هذا الوقت خاصة بعدَ أن صار له أسابيع يقسم لها في كلّ يوم أن لا يخرجَ من البيت بعد غروبَ الشمس لأيّ سبب كان.. أَحبطَ غوايةَ التفكير بجمال المساء في شوارعِ حمص المدنية فقرر أَن يؤجل اتصاله إلى نهارَ الغد...

فوالدتهُ ستعذره إن قال لها بأنه أضاع الجوّال ولم يخرج مساءًا ليتصل بهم كما وعدها !! صوت النيران الكثيف والذي حلّ فجأة على مسمعيه ونداءات مكبرات الصوتِ في الجوامع القريبة المحيطةِ بالحي والتي تدعو إلى الجَهاد !! قطعت عليه تفكيره وتساؤلاتهِ فتناول " الريموت كنترول " وأدارهُ على إحدى القنوات الفضائية الإخبارية.. كانتْ عيناهُ تلتهمان الحروفَ البيضاء على الأرومة الحمراء في أسفل الشاشة حيث الخبر العاجل !!

أدار المحطة إلى قناة رسميّة.. الخبرُ صحيح:

"سقوط أربعةِ قتلى بينهم ضابط من قوات الجيش بنيران مسلحين على دراجات ناريّة... في أحد شوارع مدينة حمص "

تسمر على الأريكة وكأنّ جسدهُ أصيب بالشلل..

مرّت لحظاتٌ أدركَ فيها أنْ ليسَ هناكَ منجاة من الغواية !!

عندها تركَ التلفازَ على ما عليه... ونزلَ إلى الشارع !؟!

النهاية.

إبادة جماعيّة

داود حمد الفريح
قاص من سوريا

الشهر تموز...

أبي الـذي اعتـاد أن يجلـسَ أمـام عتبـة البـاب، لفـت انتباهـه هـذا الـصباح أعـداد غفيرة من النمل تخرج من مساكنها، وتنتشر متفرقـة في أنحـاء شتّى. فـما كـان منـه إلا أنْ نادى:

- أحضروا لي مبيد الحشرات.

فـسارعتُ إلى البحـث عـن المبيـد في صـندوق خـشبي أُلقيـت فيـه جِـرار قديمـة، قوارير بلاستيكية... وأشياء مختلفة..

أمـسك أبي العلبـة التـي وُضِـعَ داخلهـا المسحوق وهي بالأصل علبة حليب أطفال فارغة.

غمـسَ الملعقـة في العلبـة وشرع يـرشُّ المبيـد فـوق النمـل وحـول مـساكنه، بيـنما أعلنتْ جموعُ النمل - التي أحسّت بالخطر - الفـرارَ إلى جهـات متفرقـة، والتـي كـان منهـا قريبًا مـن جحـره انـسلَّ إلى الـداخل مـسرعًا، والتي أصابها المبيد راحـت تـدور في مكانهـا إلى أن فقدتْ الحركة تمامًا.

وراح الوالـد يتأمّـل المـشهد بـشيءٍ مـن النصر والسادية.

حين خرجتُ لفت انتباهي العدد الهائل من النمل المقتول، وهي ليست المرة الأولى التي يتعرض فيها النمـل " للإبادة "، فكلما شعر والديَّ بوجود حشرات أو نمل يتكاثر في البيـت أو حولـه، أحـضرا علبـة حليـب الأطفال تلك وبدأا يرشان في دروب النمل وحول أبواب الدُّور، ويُتبعان ذلك بكلمات استغراب وتساؤل:

- من أين يأتي كل هذا النمل؟!

الصندوق الخشبي القديم الذي رُكِنَ في زاوية الحوش هو بالأصل " خزانة الثياب " التي أحضرتها أمي في عرسها منذ ما يزيد على ثلاثين سنة، ومـع مـرور الأيـام تعطـل قُفله ثم طار غطاؤه الخشبي، فظلَّ مكشوفًا تُرمَى فيه الثياب القديمة والأشياء المهملة حتى جاء ذلك اليوم الذي ولدتْ فيه قطتُنا جِراءها الثلاث.

ولم تلبـث أن حملـتِ القطـة صـغارها بأسنانها وراحت تبحث حائرة فزعة لهم عن مكان آخر هاربة من الصندوق الذي بدأت

تنبعث منه رائحة كريهة جرّاء موت أحد الجِراء وتحلل جثته التي امتلأت بالدّود.

بعد أن تمّ غسل الصندوق رُمِيَ هنالك في زاوية تحت الشمس اللاهبة وكأنه يُعاقب على جُرمٍ ارتكبه، وراحت تُلقى فيه الجرار والعلب المعدنية والقوارير البلاستيكية وأشياء مهملة متفرقة... ولا أدري من الذي اختاره مكانًا ليوضع فيه مسحوق مبيد الحشرات ؟!

وخرج النمل من مكان آخر داخل الحوش، فسارع أبي طالبًا مني:

- أنْ اِذهبْ ورُشَّ عليه من المبيد.

أمسكتُ العلبة بيد، والملعقة بيد، جلستُ أتأملُ النمل وهو يذهب ويجيء بحركة دءوبة، عجولة يحمل الحَبَّ والقشّ ويلجَ إلى الداخل وقد بدا في حالة مستنفَرة وكأنه في سباق مع الزمن، فأخذ يُعِدّ العُدَّة للاختباء والسّبات الطويل..

تساءلتُ في نفسي عن سبب خروج النمل في هذا الوقت بكثرة وبفترات متقاربة.

هل حقًا يتنبأ النمل بكارثة قريبة؟

وصَعُبَ عليَّ أن أكون سببًا في قتل هذه الكائنات البريئة التي لا ذنب لها، وما أدرانا لعل هذا المكان هو مكانها منذ عشرات السنين ونحن الذين جئنا وبنينا دورنا فوقها وصرنا نعاقبها كلما خرجت وانتشرت فوق الأرض وسرى في نفسي شعور الإعجاب بالنمل والشفقة عليه، فعزمتُ على ألاّ أرشه وأتركه وشأنه.

بينما نهضتُ للانصراف، إذْ أجفلني صوتٌ صارخٌ من خلفي:

- ألم ترشّه إلى الآن، ماذا تنتظر ؟

قلت لأبي:

- يا أبي حرام أن نقتله، فلندعه وشأنه.

حاولتُ أن أُفهِم أبي أنَّ خروج النمل في هذا الوقت وبهذا الشكل يُنبئ بكارثة قريبة.

فردّ ساخطًا:

- كارثة تقلعك أنت وأُمك.

- إن الحيوانات تتنبأ بالزلازل والبراكين قبل وقوعها.

- دعك من هذا الهراء.

- يا أبتِ دعه، فربما كان خروجه علامة على قدوم طوفان أو هزة قريبة.. أو..

- (ساخرًا) وهل سيقول النمل بأن موعد الكارثة غدًا، فاهربوا؟!

- لا يا أبي، إذا تكرر خروج النمل بهذه الطريقة فيجب علينا أن نهجر هذا المكان في أقرب وقت ممكن...

- نهجر المكان؟ وأين سنذهب يا ولد؟!

وبينما أحاول أن أقنعه بعدم رشّه بالمبيد، أمسك العلبة من يدي وظننتُ أنه فهم ما أقصد وأشفق على النمل، لكنه أدخل الملعقة في المسحوق وأخرجها ممتلئة وبدأ يرشُّ جموع النمل بعصبية وتوتر.

ولم يمضِ سوى يومين حتى بدأ الأفق يمور بغبار كثيف على شكل عملاق يحث الخطا نحو المدينة...

حينها أدرك أبي فداحة الموقف، فتملّكته حالة من الذعر والضيق، فراح ينظر إليّ بشيء من الندم الصامت وإلى آثار مساكن النمل الخالية بشيء من الخوف والتحسّر.

أما الصندوق الخشبي فأخذ يصدر صريرًا بفعل الريح الهوجاء التي أحكمت قبضتها على المكان.

بينما السماء تذر غبارًا ممزوجًا برائحة غريبة أشبه برائحة مواد كيميائية قاتلة.

سر الكاتب

دينو بوتزاتي
روائي إيطالي
ترجمة:
أحمد عثمان

كنت خائر القوى وسعيدًا.

مع ذلك لم ألمس قاع البئر بعد، يتبقى لي هامش صغير أخذت أبدده، على أمل أن أتمكن من التمتع به، فضلًا عن ذلك، بلغت سنًّا متقدمة بحيث إنه من المرجح أنني لن أعيش طويلًا.

منذ سنوات، كنت أتمتع بسمعة، مؤكدة أولًا بأول، كاتب مرموق؛ إذ إن الانحدار كائن وحتمي، مع كل نتاج أصدرته، قالوا أو على الأقل تخيلوا أنني هبطت درجة، وهكذا من سقطة إلى أخرى حتى الهاوية الحالية. هو ذا نتاجي، تلك هي المحصلة الكارثية، بحثتها بصبر وعناية، طوال ثلاثين عامًا، حسبما خطة مقررة سلفًا بعناية، لكن هذا السقوط، كما تساءلوا، أليس ما رغبتموه ؟

بالضبط، أيها السادة والسيدات. حزت، بما أنني كاتب، على نجاحات خيالية وتمتعت بشهرة عريضة، على وجه الإجمال، كنت محظوظًا، لكنني أستطيع الوصول إلى البعيد، يكفي أن أريده حتى أتحصل بدون صعوبة على مجد عالمي، وبعد، لا، لم أرد.

على العكس، فضلت عند النقطة التي أدركتها - ساحل رائع، من الممكن القول مونتاروزا أو الهيمالايا - أن أهبط تدريجيًّا، أجوب ثانية الطريق العكسية بخطوات واسعة، أحيي أطوار الانحطاط المثير للشفقة - المثير للشفقة ظاهريًّا فقط، يا أصدقائي - ؛ لأنني جذبت كافة أشكال الرثاء، وهذا المساء، في هذه الصفحات - التي دسستها في مظروف مختوم لن يفض إلا بعد موتي - شرحت السبب كاشفًا سري الطويل.

وقتذاك، كنت أبلغ أربعين عامًا وأبحر ناشرًا قلوعي على بحر النجاحات، حينما سطع الضوء في وجهي فجأة ذات يوم، المصير الذي أعددته والذي اتجهت صوبه، مصير المجد العالمي - أكرر - للإثباتات

المثيرة، والشرف، والشعبية، والانتصارات المؤكدة في العالم بأسره، تبدى لي في خرابه البائس.

لم يثر العنصر المادي اهتمامي؛ إذ كنت أكثر ثراء مما تمنيت. والباقي ؟ ضجة التصفيق، نشوة الانتصار، الضوء الجذاب الذي باع الكثيرون أرواحهم بسببه إلى الشيطان ؟ في كل مرة أتذوق فتات خبز، يلبث في فمي طعمًا مرًّا وشيئًا من الجفاف. بعد كل شيء - أقول في نفسي - ما هو الظهور الكبير للمجد ؟ ببساطة: أحد ما يمشي في الشارع ويلتفت الناس ناحيته، ويهمهمون: هل رأيت ؟ أهو ؟ كل شيء هنا، ولا شيء أكثر، آه ! حقًّا إنه رضاء رائع! وهذا، دونوه جيدًا، لا يتأتى إلا في حالات استثنائية، حالة الشخصيات السياسية المهمة أو الفنانين المشهورين، إذا كان الأمر يتعلق بكاتب بسيط، من النادر أن يعرفه أحد في الشارع في أيامنا الحالية.

لكن هناك الجانب السلبي، ليست صور الملل اليومي التي تقابلونها: الخطابات، ومخابرات المعجبين الهاتفية، والمقابلات الصحفية، والالتزامات، والمؤتمرات الصحفية، والصور، والإذاعة، إلخ - التي تثير الغضب، غير أن الفعل الذي سرني سبب كدرًا عميقًا للبعض. آه! رءوس بعض الأصدقاء والزملاء، في أيامي المرحة! كم أصابني بالألم ! كانوا أولادًا طيبين، شرفاء ومجتهدين، ارتبطت معهم بروابط قديمة من المحبة، وبذا لن أجعلهم يقاسون!

على حين غرة، سوف أحدد الآلام التي بعثرتها حولي بسبب جنوني المضحك عند القدوم. أعترف أنني لم أفكر فيها البتة، وكابدت من تبكيت الضمير، فهمت أيضًا أنه بمتابعة طريقي، سأجني أخبارًا وانتصارات أكثر ثراء، لكن من ناحية مقابلة - عذبت قلوبًا عديدة لا تستحق ما فعلته بها. العالم غني بالأحزان، إلا أن لدغات الحسد وسط الجراح الدامية والعميقة صعبة الشفاء وجديرة بإثارة الشفقة.

أتدارك، هو ذا ما يجب أن أفعله، وهكذا أخذت قراري الكبير، على القمة التي بلغتها، امتلكت الإمكانية، شكرًا للرب، لإنجاز الكثير من الأعمال الخيرة، أكثر من ذلك، سحقت نظرائي بنجاحاتي، وكانت المواساة عظيمة حتى أستطيع الآن، مع سقوطي، أن أقدمها لهم. في الواقع، ما هي اللذة وتلاشي الألم ؟ أليست متناسبة طرديًا مع التوجع الذي سبقته ؟

إذًا، من الضروري أن أستمر في الكتابة، ألا أخفف من إيقاع عملي، ألا أعطي الإحساس باعتكاف إرادي؛ كي يكون حالي مواساة رهيفة لزملائي، لكن بالمخادعة العجيبة، أكتم موهبتي، أكتب أشياء، أقل روعة، أخفي ضعف ملكاتي الإبداعية وأزود من ينتظر مني ضربات عنيفة بالمفاجأة السارة لانهياري.

المشروع بسيط ظاهريًا؛ لأن تحقيق الأشياء التافهة أو الشريرة لا يكلف أي تعب عادة، وفي الحقيقة صعب لسببين: **بداية**، يجب اقتلاع الأحكام السلبية من النقاد. الآن، أنتسب إلى فئة الكتاب المشهورين، الموسومين بالصلابة في السوق الجمالي، من الآن فصاعدًا، يدخل الكلام الطيب عني إلى امتثالية الإرشاد الصارم. والنقاد، كما نعرف، عندما يضعون فنانًا على مقعد الاتهام، تلك مسألة لكي يغيروا رأيهم.

إجمالًا، على افتراض أنهم لاحظوا أنني أنشأت أكتب تفاهات - هل لاحظوها ؟ - يظل النقاد منغلقين في أماكنهم، وقد استمروا في تغطيتي بكافة أشكال المديح.

النقطة الثانية: الدم ليس ماء، وهذا يكلفني جهدًا كبيرًا حتى أكبح جماح اندفاع عبقريتي المضحك بين الأسطر، وإن كنت مرغمًا على الخسة والوضاعة، هذا الثور ذو القوة الخارقة من الممكن أن يضعف. ارتداء شخصية أخرى، بالنسبة للفنان، بقعة كبيرة، وإن كانت نيته التقليد تردى. مع ذلك، طوال سنوات عديدة، قمعت طبيعتي المتهورة: عرفت كيف أكتم رغبتي، بدقة تكفي مستقبلًا أن تشهد على عظمة موهبتي، كتبت كتبًا لا تشبهني، ركيكة، فاقدة نفحة الإلهام، بلا ذيل ولا رأس، ذات حبكات رديئة، سمات مفككة وأسلوب صعب. انتحار أدبي بطيء.

ووجوه الأصدقاء والزملاء، مع كل كتاب جديد، صافية ومريحة نوعًا ما. تدريجيًا، تخففت من الثقل المقلق للحسد، يا للبؤساء ! استعادوا ثقتهم بأنفسهم، تلاقوا في سلام مع الحياة، أنشأوا يختارون التعلق الحقيقي لي، فرحوا من جديد، ظللت لفترة طويلة شوكة نامية في أعماق جسدهم. الآن، رحت أقتلع هذه الشوكة المسمومة، وهاهم جميعًا مرتاحون.

ضعف التصفيق، والظل سقط علي، مع ذلك أعيش سعيدًا، لا أحس بالنفس الخداعة للإعجاب، وإنما بموجة الصلاح الدافئ والامتنان، وجدت في أصوات

الـزملاء هـذه النـبرة الواضـحة، الغـضة، السخية منذ القدم حينما كنا صغارًا لا نعرف شيئًا عن بؤس الحياة.

لكن - تتساءلون - أتكتب لدزينة من الأصدقاء ؟ أهـذا مـصيرك ؟ والجمهـور ؟ الحشد العـريض مـن المعـاصرين والأجيـال القادمـة الـذي ستخفف عنه ؟ إذًا هـل كـان فنك رديئًا ؟

أجيب: حقًّا، الالتزام الذي أعنيه تجاه أصـدقائي وزملائـي لا يعـد سـوى حماقـة مقارنة بالحماقة التي وجهتها إزاء الإنسانية، بيـد أننـي لم أحقـق شـيئًا لمـستقبلي، لم أثـر الجمهور المشتت على سطح الأرض، وكذا أجيال الألفية الثانية. خفية، خلال سنوات، فعلـت كـل مـا أمـلي عـلي، حـررت كتبـي الحقيقيـة، التـي رفعتنـي إلى سـماء المجـد. حررتهـا وأودعتهـا صـندوقًا كبـيرًا قابعًـا في غرفة نومي. هناك اثنا عشر جزءًا ستقرأونها بعـد مـوتي. هكـذا، لـن يجد أصـدقائي سـببًا للتـذمر، نـصفح بطيبـة خـاطر عـن أي شيء للمتوفى، وإن أبدع فنتاجات رائعة باقية على مـدى الـزمن. سيـضحك أصـدقائي، وهـم يهزون الرأس برفق. "قدم لنا شيئًا طيبًا، هذا الجمل العجوز ! ونحن من اعتقدنا أنه سقط في مرحلة الطفولة !".

أيًا كان الأمر، أنا...

في هـذا المكـان انتهـت المخطوطـة، لم يـستطع الكاتـب العجـوز أن يـذهب بعيـدًا؛ لأن المـوت باغتـه، وجـدناه جالـسًا عـلى مقعـده. رأسـه البيـضاء سـاكنة، في استـسلام عـال، إلى جانبـه قلمـه منكـسر عـلى الورقـة، أقربـاؤه، بعـد أن قـرأوا، أخـذوا يفتـشون الصندوق، أحصوا اثني عشر قميصًا، في كل قمـيص مئـات القـصاصات، وعـلى كـل قصاصة، لا شيء.

(*) Dino Buzzati ،Le k ،Ed. Laffont ،1994. Paris.

(*) **دينـو بـوتزاتي** (1906- 1972) :روائـي وقـاص إيطالي بارز.

- عمل مراسـلًا حربيًّا في بداية حياته العملية لصحيفة "رسـالة المـساء". اتجـه نحـو الأدب متـأثرًا بكافكـا. روايتـه الـشهيرة: "صـحراء التتـار" (1940) لاقـت نجاحات غير مسبوقة لكاتب إيطالي معاصر - في أرجاء العالم.
- مـن نتاجـه الروائـي: "برنـابو الجبـال - سر بوسـكو"، "صور الحجارة"، "حب".
- من نتاجه القصصي: "الليالي الصعبة"، "حلم الدرج"، "ك".

ماذا حل بالمدينة ؟

عدنان نصار

قاص اردني

استهلال...
لكم غاياتكم...
ولي نفس مثقلة بالجراح
لكم أحاديث الليل ...
ولي الصمت المستباح
لكم نهارات مطهمة
بشهيق الشمس...
ولكم حفيف القمر المشتهى
وللمدينة النواح.!

*****

من بعيد كان صوت أم قاسم، شاهدًا على سكون المدينة، وشاهدًا على غياب ثغاء الأغنام، وانطفاء الموقد، والمدينة، هذا الصباح تبدو على غير عادتها، الشوارع مثقلة بالسكون، والأحياء الفقيرة تغط في النوم بين أحضان الحلم المشتهى، وشارع الجامع الكبير يخلو من المارة، ومن أصوات الحوقلة والبسملة وازدحام الوضوء، والحسبة القريبة، من الجامع تعج بالخضرة والفواكه الطازجة التي جاءت بفعل حماسة الفلّاح الذي يمتشق محراثه ومنجله ويعانقهما على طريقة العاشق المتصوف، منذ سماعه صوت المؤذن: حيّ على الفلاح..

المدينة هذا الصباح تبدو على غير عادتها.. التماعات سنابل القمح انطفأت بشكل مفاجيء، والفلاّحات المواظبات على تقبيل مشقة الطريق المؤدي الى المستنبت عبر شارع الشعب المشرق بثورية الندى المتفتح، الناطق باسم هديل الحمام الذي يرفرف فوق ربى المآذن وعلى قباب الكنائس العتيقة..الفلاحات لبسن وقتها ثوب الدفاع ليدرءن خطر السؤال: ماذا حلّ بالمدينة ؟؟

المدينة هذا الصباح على غير عادتها...

فالشوارع، مائعة..ناعسة..وتشبه أعواد المكرونة المسلوقة رخوة، وانحناءات تكسر القلب..وفراغها يبذر الرعب في النفس..

لا أحد هنا، لا أحد هناك.. تخلو الشوارع من كل شيء..وكل شيء له مرارة.. له حزن..له شهقة تحتمل أكثر من تفسير، تمامًا، كالغياب الذي أصاب توهج السنابل الذهبية التي كانت تشتد بها الزنود..ويعود السؤال: ماذا حل بالمدينة ؟؟

المدينة هذا الصباح بلا وجه..بلا ملامح..بلا يد تلوّح للمارة..كل شيء فيها موات، كل شيء فيها يعيش حالة جدلية بين القول والفعل..كل شيء فيها وقع ضحية المعاشرة للحداثة، وغاب عنها السطوع..

فقط وحدها الحاجة أم قاسم التي جاءت من هناك..من طرف الشارع الملتوي وكسرت بابتسامتها حاجز السؤال، ورخاوة الشارع الذي يشبه إلى حد بعيد كسل ساعي البريد.. وغسلت - أم قاسم - شيئًا من حزن الغياب بتمايلها، وحضورها الشهي، واستنهضت كل الذي في بداخلنا، بعد إغفائة دامت حوالي ألف عام..

- كنت صغيرًا وشقيًّا، وكان بيت الطين ملاذهم وعنوانهم..وحدك كنت تطل على أسرارنا، وما كنا نحس بوجودك..قالت أم قاسم ذلك وهي تلوّح لي بيمناها قبل أن تصير بموازاتي.

قلت حين اقتربت منها:

- ربما لقصر قامتي..

- ضحكت، وأخذت تشمشم بالهواء القادم من ناحية البيوت الطينية، والحواري القديمة - تحديدًا تلك البيوت القريبة من التل ومن الشارع المؤدي إلى الجامعة التي استحدثت هناك.

قالت أم قاسم:

كنتَ صغيرًا وشقيًّا حين كنت أمسك بيدك، وكنت تطير من الفرح كقش البيدر، كنت تستثير خوفنا عليك كلما انسبت كأفعى بين أكوام التبن..وكنا نستثير حبك حين كنا نرميك بالحجارة الصغيرة المرقرقة.

يمه.. قالتها أم قاسم بلكنة مباغتة وأردفت:

- أنا عمري من عمر هذا الشارع الذي خططه رجال زمان على غرار العلم الأردني، كرد على الانتداب البريطاني الذي حاول تقسيم الخرطوم على شاكلة علمهم..أيامها صارت ضجة كبيرة، وتحبّسوا ناس كثير، لأنه الحاكم البريطاني منع الزلم من تخطيط الشارع..وأيامها الشباب طلعوا من المدرسة الرشيدية وقالوا: سنقف ضد التشويه والتزوير وانعدام الضمير، سنخطط الشارع بالدم وأعواد المشانق..

كنت مواظبًا على الإصغاء، وكانت تتمتع بذاكرة متيقظة، ذاكرة لا تعرف النعاس لا تعرف الكسل.. حدثتني عن كل شيء.. حتى عن جمعه العطار الذي كان يبيع النعنع الناشف، والسمسم، والزعتر البري، وكزحة خبز العيد..وأشياء لها علاقة بمستلزمات النساء.

كانت تتحدث برتابة، وذاكرة صلبة كالسنديان وكنت أصغي

برصانة مصطنعة، أقلّب صور حديثها في ذاكرتي، كنت أختلي مع نفسي وأنا بجوارها، وأتخيل مشهد المدينة القديمة، كنت أسرق الذكرى، وأرسم المشهد وأقع عبدًا له.

جمعه العطار: اتضحت صورته في ذاكرتي.. لماذا جمعه ذلك الرجل الذي كان يعرف غالبية نساء المدينة.. صحيح هو رجل طيب، وشجاع، وشهم، لكن شعره المنفوش ولحيته البيضاء كانت تخيفني.. وكان يغيظني حين كان يقول: أمك بتحب اللون الأزرق.. أذكر ذلك جيدًا، وكان يقول أيضًا: أم قاسم ما بتخاف من الحاكمدار..

أم قاسم سرقت المشهد من ذاكرتي بالتفافها حول نفسها وهي تصيح.. هون كنا.. هون كانوا.. هون زرعنا.. وهون حصدنا.. شمشمت الهواء مرة أخرى احتضنته بثوبها، قالت المدينة مش هي المدينة، والهوا مش الهوا وسألتني بصوت مرتجف: ماذا حل بالمدينة؟! وقبل أن أجيبها غابت وغاب معها السؤال.

متابعات ثقافية

الروائي (عبده خال) ولقاء الجسرة

عرض
الدكتور حسن رشيد
ناقد وكاتب قطري

كان اللقاء في الصالون الثقافي في نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي ذا طابع خاص؛ ذلك أن الحضور قد تمثل في عشاق الإبداع السعودي متمثلًا في الروائي عبده خال الذي حصد جائزة البوكر عبر روايته (ترمي بشرر) وكنت المنوط بتقديم هذا الروائي في جلسة ضمت أيضًا الناقد الدكتور / سحمي ماجد الهاجري وبحضور وكيل وزارة الثقافة والإعلامي السعودي / أبو بكر باقادر وسعادة السفير السعودي الأستاذ/ أحمد القحطاني وجمع من عشاق الأدب من أبناء هذا الوطن والأشقاء من المملكة العربية السعودية مشاركة من الأشقاء في اكتمال عقد الحضور العربي في الاحتفاء بالدوحة كعاصمة للثقافة العربية.

بدأت هذه الندوة عبر الكلمات المختصرة لمقدم اللقاء دكتور حسن رشيد حيث قال: نجتاز هنا في دول المنطقة الكثير من الصعاب لتقديم الزاد للآخر؛ ذلك أن الاعتقاد السائد لدى الآخر أن الخليج لا يحفل بالمبدع، إنه يعتقد اعتقادًا راسخًا أن الخليج فقط نفط وغاز وهذا الظن أو الاعتقاد يخلق فجوة بيننا وبين الآخر ولكن في هذه الأمسية يسعدنا في نادي الجسرة أن نقدم مرجعًا من هنا من الخليج حصد أكبر جائزة عالمية ونعني جائزة (البوكر) إنه عبده خال هذا المبدع الخليجي المهموم بقضايا الإنسان والمجتمع وهو يسعى باستمرار أن يقدم معاناة الإنسان داخل واقعنا الخليجي، من هنا فإن هذه الجائزة وسام علي صدورنا جميعًا.

الروائي الكبير عبده خال رغم أن (ترمي بشرر) قد أثارت الكثير من اللغط والنقاش ولكن أعتقد أن هذا الأمر سيحفزك نحو المزيد من الإبداع، ذلك أن الواجب يحتم عليك أن تقدم لمجتمعك

ثمرة فكرك وأن تترك خلف ظهرك كل المفردات التي تخلق فجوة بين إبداعاتك وواقع مجتمعنا الخليجي العربي ولا تنسى يا صديقي أنك أمام فوهة المدفع وأنا على ثقة من قدرتك على اجتياز كل الصعاب وإذا كنت الآن تمثل المرحلة المتوهجة من الإبداع السعودي في مجال القص والرواية فإن أبناء المملكة العربية السعودية ممن سبقوك قد حملوا مشعلًا مؤثرًا في هذا الإطار فالرعيل الأول المتمثل في (حمزة شحاته، وعبد القدوس الأنصاري، وعبد الفتاح أبو مدين، وعزيز ضياء، ومحمد حسن عواد وغيرهم) كانوا جسرًا لظهوركم بدءًا من (غازي القصيبي، ومحمد حسن علوان، وغالب حمزة، وتركي الحمد، وإبراهيم الحميدان، ومحمد عبد الله المزيني، وعبده خال وغيرهم) ولا يقتصر الأمر على الرجال فقط، فقد كان لتاء التأنيث دور مهم مثل (سميرة خاشقجي، ورجاء عالم، وليلي الجهني، وزينب حفني، وقماشة العليان، وساره العليوات، ورجاء الصانع، وبدرية البشر) وعشرات الأسماء سواء الأسماء الحقيقية أو المستعارة مثل صبي الحرز، وطفي الحلاج .

ولقد تحمل عبء البحث وتقديم جل هؤلاء المبدعين نقاد حملوا مشعل الإنارة لأفكارهم وأهم هؤلاء الدكاترة (سحمي ماجد الهجري، ومعجب الزهراني، وعبدالله الغذامي، وسعد البازعي، وعبد العزيز السبيل، وحسن النعمي وغيرهم). بعد هذا الاستهلال من قبل دكتور حسن رشيد رئيس اللقاء تحدث عبده خال، **وقال:** سأعود بالذاكرة إلى قريتي التي أثرت تأثيرًا حقيقيًا في مسيرتي وجعلتني باحثًا عن الكتابة أنا ابن لامرأة تهيئ الجنائز لأبنائها مع كل موسم مطر أو مع كل جائحة مرض تعبر قريتنا تلك القرية التي كتبت عنها ومنها: (الموت يمر من هنا، منسية استقرت في جوف الوادي وفي الظلمة المعرفية بقيت تلك القرية هناك، محاصرة بالأمراض والأمطار وأهازيج الزراع، وما بين الحصد والحصد ثمة لحظات انتظار طويلة ينتظر فيها الناس ماذا تلد لهم الأرض في لحظات الاسترخاء لم تكن من نافذة على الحياة سوى الحكاية، والحكاية بمفهومها الأسطوري لا الحياتي، يبدو أن التعب إذا تغلغل في جسد المزارعين ليس من وسيلة لإخراجه سوى الحلم، والحلم من خلال الحكاية. ذكرتني

أمي حينما كبرت أن أباها كان يردد "يا كديد يا مكد يا مكدكد يا كتير النكد: لا شايبك يشيب ولا نايبك ينيب فين (أين) عبده فين أمنة فين حسينة، وهؤلاء كانوا أبناؤه الذين رحلوا في يوم واحد عبروا طريقًا واحدًا إلى المقابر بسبب الجدري الذي حصدهم دفعة واحدة.

هذه الأم ودعت أيضًا ستة من أبنائها أحدهم مات ضاحكًا وآخر مات بالحمى وهكذا حتى إذا جاء عبده كان له أخ أكبر أوصى أمه بأن تسميه عبد الرحيم، وكانت تردد دائمًا يا عبد الرحيم يا صابر إن الله مع الصابرين: شخصية عبد الرحيم هي لسيد تقول الأسطورة إن قبره يتحرك في كل سنة بمقدار شبر حتى إذا قطع الفيافي وصل قبر الرسول صلى الله عليه وسلم وقامت القيامة.

وأراد أخي الأكبر الذي بقي هاربًا من الموت أن تكون هذه الثمرة في بطن أمه اسمها عبد الرحيم، عندما نزلت إلى هذا الوجود كان أخي الأكبر قد مضى أيضًا واستقبلتني أمي كشخصية ميتة سوف تلحق بباقي الإخوة عاجلًا أو آجلًا ثم توالت الأمراض تباعًا على عبد الرحيم، ولكي ينجو من الموت ثمة طقوس وثنية كانت تمارس في القرية، فقيل لها غيري اسمه لعله ينجو من الموت عبد الرحيم أصبح اسمه عبد أسود، كنت داكن البشرة بين إخواني فكان يقال الأسود وحذف المقطع الثاني ليصبح الاسم عبد أسود، ويبدو أنني متخف من الموت بهذا السواد، في تلك الطفولة كانت الوالدة تحلم بأن يغدو هذا الذي بقي من ذكورها مقرئًا في المسجد، وكانت تصر على ذلك عندما تردد أهزوجة: وابني سرح يقرأ سرح بعبده قبلو، ويا معلم علم ابني وهجو (علمه التهجئة) وإن غوى ابني في امحر (الحر) لا تضرب ابني اضرب عبده: عبده المقصود في هذه الأهزوجة هو مرافق للمعلم وليس أنا أوكلتني لسيدة لتعليمي القرآن قضيت ستة أشهر لم أستطع تجاوز البسمله وكانت معلمتي تضربني ضربًا مبرحًا **وتقول**: هذا لن يصبح إلا حمارًا، ستة أشهر وأنا أتهجى البسمله ولم أفلح، وحين أيقنت معلمتي أنني سأغدوا حمارًا أوصت أمي بأن تهتم بعلفي كي أستطيع تحمل صلافة الحياة

في تلك الطفولة الأولى يتحول الليل إلى نافذة مفتوحة للحكاية ينسى الناس تعبهم

ويجلسون بقرب نافذة الحكايات ثم تتفتح هذه الحكاية من خلال امرأة ترويها وكل ليلة ثمة حلم جديد وعبور من خلال الحكاية من الجنية التي ترق إلى حال البطل وتنقله من حال إلى حال إلى خاتم سليمان إلى البساط السحري

ما أذكره أن تلك المرأة حين كانت تحكي كانت تفرض صمتًا عميقًا على الحضور، الحكاية هي سيدة السلطة وأستشعر أنه عندما تحكي على الآخرين أن يصمتوا وكان الصمت مقدسًا لا يستطيع أحد أن يخترق الحكاية وأي شخص يتحدث أثناء الحكاية يبعد عن المكان لأنه تجرأ على سلطة الحكي، تقوض حلم الوالدة أن أصبح مقرئًا للقرآن ثم قست الأرض كثيرًا، وهجرة السماء للأرض الطويلة تسببت بموت كثير من الأراضي والحقول فكان لابد من الرحيل لامرأة تحمل على عاتقها عبء الرجل والمرأة في آن، انتقلت إلى جدة فإذا بحلمها يتحول إلى أن يصبح عبده نجارًا، وأوكلت مهمة تعلم النجارة إلى النجارين في الحي وأذكر المنشار الذي أكرمه وكنت كلما أريد خشبة تجرأ على جزء من جسدي، ثم عملت لحامًا وحدادًا.

ويبدو أنها عادة لدى أهل الحجاز في إعطاء الفرصة للبنين ليتعلموا كل شيء وكانت الإجازات في جدة مجالًا ليرسل الأهالي أولادهم ليتعلموا منها في الحجاز مفصلًا آخر هو الحكواتي الذي كان في المقاهي، ولاحظت أيضًا تلك السلطة التي يمتلكها حين يفتح كتابه ليروي سيرة عنترة أو الزير سالم أو راس الغول فيتحول المجلس إلى إصغاء تام ولا يستطيع أحد أن يعارض وجوده . إنها سلطة الحكاية مرة أخرى .

كانت أول تجربة لي للإمساك بهذه السلطة حين جمعت أطفالًا أصغر مني سنًا وبدأت أنشئ لهم مسرحًا أنا الكاتب والمخرج والممثل. ومن هنا بدأت أستشعر أن الحكاية هي كيف تستطيع أن تقنع الآخر حين تكون باثًا لها. في تلك السن تعرفت إلى سوبرمان وبدأت أحلامه تراودني ليس على مستوى أن تكون خارقًا بجسدك وقوتك بل من خلال اقتراح حكاية تمنحك تميزًا ما. وأيضًا مردها إلى الطرف البيئي الاجتماعي في الحجاز، وخاصة أن أبناء الطبقات الفقيرة لا يستطيعون شراء أعداد مجلة سوبرمان فيتبادلونها فيما بينهم. أيضًا يمكن

أن تتحول إلى مستثمر حين يكون لديك كمية كبيرة من هذه الأعداد وتؤجرها يوميًا.

اكتشفت الكتب الضخمة عند الوراق وبدأت أتجرأ على أخذ غير سوبرمان ووجدتني اقرأ أول كتاب وهو (تلبيس إبليس) وفيه الأسطورة التي راودتني منذ الطفولة كتاب كنت أقرأه في أوقات كثيرة وأتخيل ذلك العالم السحري الذي خرج منه حاملًا أسطورة دينية وبالتالي كان المجتمع المتدين يبارك أن تقرأ في هذا الجانب والأسطورة التي يتوافر عليها (تلبيس إبليس) من القوة بحيث تؤسس تلك الذاكرة المنطلقة لطفل يبحث عن سوبرمان الذي استطاع أن يحكي الحكاية، وإذ بي من خلال هذا الكتاب أتسلل إلى " بين مدينتين " " والبؤساء " و" بائعة الخبز " و" الجريمة والعقاب ".

لم أقرأ رواية عربية قبلًا .. أصبحت لغتي هي ما أتميز به بين أقراني وأصبحت كاتبًا في الحارة لشعارات الفريق . وتجرأ أحدهم وطلب مني أن أكتب لحبيبته، لكن كانت أخطائي الإملائية كبيرة جدًا وبالتالي فهمت الحبيبة فقط نصف الرسالة . وأذكر إلى الآن أنني كتبت شعارًا لفريق الحارة ويبدو أنهم أرادوا أن يحتفظوا بخطأ شنيع ارتكبته ومازال موجودًا في أحد الأزقة وهو " يعيش الكافح " بدل " يعيش الكفاح ".

الرواية العربية قرأتها في الأول وجاءتني هدية من أخي لأمي أحضرها من القاهرة وتعرفت إلى محمد عبد الحليم عبد الله، والسحار، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وطه حسين، والعقاد .

كوني ذكرًا في أسرة مكونة من فتاتين وأم جعلتني مسئولًا عن إحضار كل مستلزماتهن الحياتية - كان يدفع بي في تلك السن المبكرة أن أذهب إلى السوق لشراء السمك وغيره كان كل يوم يعني أن أتعامل مع بائع أو عابر سبيل في هذا المشوار الطويل، وكل يوم لابد ينطوي على حكاية مع أناس تعترك معهم وتكتشف شخصيات تنبع من الشارع، وكانت مدينة جدة تتحول إلى كرنفال في أيام الحج حينما يسيح الحجاج في شوراعها، فتلتقي ثقافات وأجناسًا مختلفة.. هذا عالم مؤثر .. وكنت أقطن في شارع الميناء وهو قريب جدًّا من مدينة الحجاج .. وكنا نقوم بالتواصل معهم لتقديم الماء والبيع والشراء .

هـذا الطفـل الـذي تنبـأت المعلمـة أنـه سيصبح حمارًا وببركة المداومة في المدرسة إذ بي أنجح في الثانوية وأدخل الجامعة . والدتي كانت لا تنسى أن ثمة من كسر حلمها في ذلك الطفل، وأذكر أنها جهزتني حتى أعود إلى القرية وهي المرة الأولى التي أعود إليها بعد أن غادرتها. اشترت هدية وأصرت أن أذهب إلى معلمتي وأن أبلغها: تسلم عليك عايشة وتقول لك: الحمار دخل الجامعة.

!الآن أكتشف أن الحمار هو لقب على الإنسان أن يحمله إذا كان جلدًا صبورًا، والرواية تجعل منا حميرًا " الموت يمر من هنا " (الرواية الأولى) لو لم أكن أمتلك صبر وجلد الحمار لما كنت كتبتها؛ إذ قضيت 11 عامًا حتى أنجزتها .

في سن مبكرة كتبت أول قصة قصيرة كان عمري 17 عامًا وكنت أريد أن أجرب إلى أي مدى استطعت أن أمتلك سلطة الحكي، فوجئت أنها تنشر باحتفاء وتمثل في الإذاعة السعودية بوصفها نموذجًا من الأدب السعودي لكن هذه الفرحة الغامرة لم تستوطن الفؤاد لأنني كتبتها باسم أنثى نيفين عبده ويبدو أن اسم الأنثى هو الذي مكنها من أن تحتل ثلاثة أرباع الصفحة ويحتفى بها في الإذاعة. اتصلت بالأستاذ السباعي عثمان وقلت له: أنا نيفين عبده صخب الرجل وقال: إنك هكذا ضللت النقاد ويبدو أنني ضللت السباعي عثمان -رحمه الله- أرسلت له فيما بعد قصة باسم عبده خال وكنت أظن أنني أكتب قصة جديدة كان البطل قطًّا يرقب الحارة ويروي ما يحدث في كل بيت، انتظرت عشرة أسابيع وجدت ردًّا في أسفل صفحة الأدب في جريدة المدينة يقول: عبده خال أرجو المحاولة مرة أخرى فأنت لا تعرف لغة الحيوان والقصة مهلهلة وعليك أن تراجع كتاباتك .

عندما أردت أن أفرح مع أقراني بالقصة التي نشرت باسم نيفين عبده وإذا بي أتحول إلى مسخرة، اتجهت فيما بعد إلى كتابة الشعر وكان مكسرًا وسخيفًا واستمررت في الشعر والخواطر وفي جريدة الشرق الأوسط كنت أرسل إلى بريد القراء في كل أسبوع قصيدة وجدت أن معدتهم لم تحتمل هذا الضغط الشعري فلجأت إلى مجلات وجرائد أخرى حتى إذا التقيت السباعي عثمان في جريدة عكاظ التي انتقل إليها مديرًا للتحرير قال لي: إذا أردت أن يكون لك شأن اكتب

القصة ودع الشعر لأهله. ومن ثم قدم الدكتور حسن رشيد المعقب - الدكتور سحمي ماجد الهاجري الذي قدم العديد من الدراسات والبحوث الجادة بجانب دوره الأكاديمي ويعتبر أحد أبرز مؤسسي أعضاء حلقة (حوار) والباحث الدكتور الأكاديمي أثرى المكتبة النقدية بالعديد من الكتب المهمة منها على سبيل المثال لا الحصر:

1. سجال الخطابات - قراءة مختارة في الأدب السعودي.

2. القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية.

3. جدلية المتن والتشكيل - الطفرة الروائية في السعودية.

وبدأ بعدها الدكتور سحمي التعقيب على أعمال الكاتب الروائي عبده خال.

بسم الله الرحمن الرحيم

طاب مساؤكم بكل خير ومرحبًا بهذا الحضور المبهج في نادي الجسرة الأدبي الثقافي، هذا النادي الذي يمثل جسرًا بين المبدعين والمثقفين في دولة قطر العزيزة، وجسرًا بينهم وبين الإبداع والثقافة سواء في محيطهم الإقليمي أو فيما هو أبعد من ذلك وبما أن هناك العديد من الدراسات عن الرواية السعودية فسوف أكتفي هنا بالتركيز على روايات الأستاذ عبده خال الفائز بجائزة البوكر الدولية للرواية العربية هذا العام ومن محاسن الصدف وجميل الموافقات أن يتزامن هذا الفوز مع الاحتفال بدوحة العرب عاصمة للثقافة العربية وهو أمر لن ينساه عبده بالتاكيد. سوف أحاول في لمحات سريعة أن ندخل معًا إلى عوالم رويات عبده خال حسب تسلسلها الزمني فأنا تربطني بعبده خال علاقة طويلة، ولمن لا يعرفون ذلك في ورشة النادي الأدبي بجدة ثم في نادي القصة، وبعد ذلك أسسنا معًا جماعة حوار جدة عام 2003 مع الدكتور حسن النعمي والأستاذ على الشدوي.

عبده خال كائن سارد كائن يخترق الحكايات والمواقف ويعيد كتابتها برؤية جديدة ويجيد نسجها وتوظيفها بدأ بإصدار مجموعات قصصية متميزة منذ نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات ثم أصدر روايته الأولى: الموت يمر من هنا عام 1994م وكانت هذه الرواية إضافة إلى

رواية غازي القصيبي (شقة الحرية) إذ أنا في بداية عصر جديد في مسيرة الرواية السعودية المعاصرة.

إذًا: عبده خال حضر منذ بداية الطفرة الروائية السعودية وكان أحد مدشنيها، وبعد ذلك كون لنفسه معتمدًا روائيًا لعله الأقوى بين جميع الروائين والروائيات السعوديين من خلال إصداره سبع روايات أصبحت معروفة أو متداولة على المستوى العربي والعالمي خاصة بعد فوزه بالجائزة وهذه الرويات هي.

الموت يمر من هنا عام 1995م، مدن تأكل العشب عام 1998م، الأيام لا تخبئ أحدًا عام 2002 م، الطين عام 2002 م، نباح 2003م، فسوق 2005م، ترمي بشرر 2009م.

ومما يميزعبده خال: أنه موهوب ومتمكن من أدواته السردية وواع بشروط الكتابة الروائية وفضاءاتها الواسعة، والأمر الثاني: أنه شخص دءوب لا يكل ولا يمل من الكتابة، الأمر الثالث: أنه متطور في امتلاك الأداة والرؤية للموقف.

واتضح وعي عبده خال بشروط الكتابة الروائية منذ روايته الأولى؛ لتعدد أصواتها وحواديتها مع سياقاتها التاريخية والثقافية والاجتماعية، وكم الخطابات والنصوص المتخللة " بحسب عبارة باحثين التي يدمجها في نسيج النص الروائي ويوظفها لإثراء المحكي الأساسي للرواية.

في هذا العمل دأب عبده خال على استعادة جذور المتغيرات من أقصى تلافيف الذاكرة الشعبية والحكايات الشعبية في منطقة جازانب جنوب المملكة وما تمثله من عمق إنساني لتعود جزءًا من الذاكرة الجماعية على مستوى الوطن، وما تمثله من اتساع كان البطل يقوم بدور المراقب عندما يطمر جسده في الأرض ولا يظهر إلا رأسه؛ ليراقب والي القلعة وشيخ القبة ويرصد أفعالهم المناقضة لأقوالهم.

وتحويل نتيحة المراقبة إلى مدونة تواجه مدونة السلطة وكتابة تخص أصحابها في مواجهة كتابة السلطة.

يقول (موتان) لأمه: لماذا السوادي يمتلك كل شيء والقرية لا تملك شيئًا ؟

فترد عليه: الذي يمسك بالقلم لا يكتب نفسه في زمرة الأشقياء، فيقول: من يومها قررت أن أتعلم.

وتمثل شخصية (شيرين) في الرواية ذاتها نوعًا من استنباط ضرب من الوعي لمقابلة الظلم الاجتماعي من خلال تجريد شخصية وظيفية تكون بمثابة بقعة ضوء وسط الظلام.

وفي رواية (مدن تأكل العشب) نجد قصة الفرد المهمش المسحوق الذي يسكن الأحياء القذرة ويعمل في الوظائف الحقيرة، إنها شخصية تعيش في المدينة فتزيد ضخامة المدينة ضآلة الفرد، وسحق أحساسية ومشاعره وتطلعاته؛ ولهذا يشن الراوي هجومًا مفزعًا على المجتمع.

وفي هذه الرواية تبدو مخاتلة الواقع الاجتماعي من خلال المقاطع التفصيلية الطويلة.

يقول السارد: " احترم كل تجربة إنسانية وامنحها حسن الظن، ومع هذا الإيمان فإن ما كتبه المؤلف المجهول من ألفاظ لا أقبله وأرفضه جملة وتفصيلًا وأنبه القارئ العزيز أن ما كتبه المؤلف المجهول في هذا العمل لا يمثل رأيي البتة لذلك فأنا أتنصل من كل تلك المقولات التي جاءت على لسان الراوي المجهول ".

وفي رواية " الأيام لا تخبئ أحدًا " ترصد جل القرية والمدينة، وتحكي قصة الذات الفردية القادمة من القرية إلى المدينة، وهي تحاول الانتماء إلى المدنية ولكن وهم الانتماء يتحول إلى مجرد اختباء حين تكشف الأيام هشاشة وضعها.

تقول الذات الساردة: "سنون طويلة قضيتها هنا. دخلت الحي غريبًا، وعندما ارتوت جذوري بهوائه وناسه أزهرت الحياة في أوردتي وخلعت أوراق الخريف وبدأت أنمو كنخلة اطمأنت لموقعها فأرسلت جذورها الخضراء وعندما نظرت إلى أعلى لم تجد عصافير تشقشق فرحًا باستطالتها فلم تيأس وانتظرت مجيء المواسم القادمة، وتمر الأيام وتعبر المواسم، كانت المواسم تقبل وتدبر غير مكترثة بانتظاري فاكتشفت أن الربيع لا يتوقف من أجل نبتة تتعلم النمو والاخضرار ".

أما رواية " الطين " فقد أخذت مسارًا مختلفًا وركزت على الجوانب النفسية والفلسفية والبنية التركيبية في تقسيم الرواية إلى قسمين كبيرين؛ ينتهي القسم الأول حين يقول الدكتور حسين: " بطل الرواية: " من أراد متابعة حكاية هذا المريض فسأعلمه

بدم بارد أنها انتهت ومن أراد اكتشاف الدمار الذي أورثني إياه مريضي فسيجده في الصفحات المتبقية. وهذا يفسر تقديم الرواية في مجملها داخل إطار عام يشبه الريبورتاج الصحفي من استفتاء أشخاص حقيقيين أو مفترضين وإدماجهم في متن الرواية بأشخاصهم الحقيقية، مع نبذة عن مؤهلاتهم العلمية والعملية، وكسر الحاجز بين الرواية والريبورتاج الصحفي -نقل الصيغة بمجملها إلى أفق آخر وعمق بنيتها الأساسية القائمة على طريقة التشعب ولهذا فهي من النصوص التي تتفرع وتتشعب كالغابة لكنها تتيح لكل منا أن يجد ممراته الخاصة -حسب عبارة أمبرتوإيكو-.

فراوية الطين - تقدم مجموعة من الممرات الخاصة: منها النفسي ومنها الفكري ومنها الفلسفي، بداية من الوحي ونهاية بالعلم، وتبدو كأنها تقدم تفسيرًا وتصورًا خاصًّا بالذات والكون والعالم خاصة وأن الفترة التي ظهرت فيها الرواية شهدت إقبالًا على مؤتمرات الإعجاز العلمي فصارت مقولتها الأساسية في الزمن، فهي تعيد تفسير الظواهر الغامضة تفسيرًا زمنيًّا بطريقة ترتكز على البعد الفلسفي للزمن ومقولات انكماش الزمن في ظل معايير القياس الجديدة وتتقاطع مع ما ذكره الدكتور أحمد زويل في كتابه عصر العلم.

فعند الدكتور حسين ليست السرعة مجرد عكس للبطء والتمهل بل هي طريقة للعيش والسكن في هذا الكون إنها تحدد وجودنا من عدمه وهي التي تفسر لحظة النشوة حين نذوب ونتلاشى كي يصبح زماننا أصفر وهي التي تجعلنا نتصور حيوات متعددة بسرعات وترددات مختلفة فبسبب السرعة نحن نعيش في دوائر زمنية في أمكنة ذات ترددات مختلفة وفي دائرة واحدة هي الحياة.

وفي رواية " نباح " تعرض عبده خال لحرب الخليج الثانية ونزوح اليمنيين من المملكة وملاحقة البطل لحبيبته التي نزحت مع النازحين ولكنه وجدها قد امتهنت البغاء وحملت سفاحًا فطلبت منه طلبًا أخيرًا باسم الحب السابق أن يسجل نجلها باسمه فوافق وكأنه يقول: إن نجل حرب الخلج الثانية سجل باسمنا جميعًا أما آباؤه فإنهم جميعًا أوغاد العالم الذين أهدتهم الرواية لعنة كبيرة.

وفي رواية " فسوق "يعود عبده خال إلى الاشتباك مع الواقع المحلي مرة أخرى مع قاعدة سد الزرائع، ومع ثنائية المفاضلة (إما أبيض وإما أسود) ولا مكان للوسطية أو للنسبية كما طبيعة الأمور.

يقول السارد في الرواية: "لم تعد مناكب الأرض كما خلقها الله ، غدا كل فعل محرم وكل حركة مكروهة وكل نفحة غير مستحبة، وفي الرواية فضح للضلالات المعرفية، فاللغة مثلًا التي هي في الأصل للإيضاح تحولها الدعابة الحزبية إلى الإسهام والتعمية، وبالتالي فإن على السرد أن يبدأ ويستمر حتى يكشف الحقيقة التي سبق أن طمستها اللغة" .

يقول "فواز": اللغة تثبت الكذب على كافة موجات المجتمع والكتابة تثبته مما يعني الحاجة إلى كتابة مضادة. يقول السارد الأول في الرواية: "جلست كمصور غمر قلمه الماء وأخذ ينتظر انقشاع غبش الصورة كانت ملامحها تتراقص تحت ماء الأقاويل شيئًا فشيئًا" .

وكأن السرد هنا ضد اللغة، وإذا أخذنا شخصية البطل السارد في الرواية (طارق فاضل) مثالًا فإن كثيرًا من الأعمال السابقة كان السرد فيها يأتي من وجهة نظر الضحية أو حتى من وجهة نظر الجلاد أما (طارق فاضل) فهو جلاد وضحية في الوقت ذاته ولهذا يعتمد على اللفظة لكشف ذاته ومجتمعه بصدق وليس بصراحة فقط؛ لأن تعريته الذات بهذه الصورة المقززة أقصى درجات الصدق، هذه الاعترافات توصفها الناقدة اللبنانية رفيف صيداوي بأنها تشبه الاعترافات في الثقافة المسيحية التي ينزع الشخص فيها إلى التخلص من عذابات النفس والضمير فاعترافات (طارق فاضل) تجاوزت بعض الروايات الخليجية والعربية التي تكشف المسكوت عنه وتسرد الخطايا القابعة في زوايا المجتمعات العربية؛ لتنسج خطابًا قائمًا على بوح وتعرٍ خالصين لجلاد تجاوز الخمسين واستفاق باحثًا عن الإنسان فيه بعد أن نحاه جانبًا سنوات طويلة.

ومن خلال البوح الذاتي تكشف الرواية بعض عيوب المجتمعات العربية كافة عبر إطلالة نقدية راقية تستند إلى أدوات السرد الفني بقدر استنادها إلى أدوات التحليل الاجتماعي من تشخيص للوحدة المكانية، وتحليل مكامن الخلل فيها وكل أبعادها الفيزيقية والتاريخية والاجتماعية وصولًا إلى رسم مصائر الشخصيات المحددة بالمستوى النفسي والاجتماعي.

أما رواية: "ترمي بشرر" فهي خير مثال على أن التراكم الكمي يؤدي بالضرورة إلى تطور نوعي فقد حضرت فيها جميع أنواع السرود - كما يريد النقاد -، واتضحت فيها مفاعيل هذه الخبرة الكبيرة في ممارسة كتابة الرواية، وبقدر ما فرح به النقاد فلابد من الإشارة أنها ربما تكون متعبة للقارئ العادي بل وصادمة أيضًا ولذلك فقراءتها تحتاج إلى صبر وتدقيق وتفهم لواقع الحياة.

والطابع العام للرواية هو الطابع الميلودرامي ولكن يمكن أن ينظر لهذا الأمر من جهتين

أولًا: إن طابع الواقع العربي طابع ميلودرامي أساسًا وبالتالي فلا غرابة أن تفوز هذه الرواية الواقعية بالجائزة بعد أن ذهبت الجائزة في الدورة الأولى والثانية إلى روايتين تاريخيتين الأولى (الغروب) لبهاء طاهر والثانية (عزازيل) ليوسف زيدان.

الأمر الثاني: أن حرفية الكاتب أخرجت الرواية من مأزق الروايات الميلودرامية الفجة التي تعتمد على الصدق والمآسي والمفاجات غير المعقولة؛ لأن الرواية مشغولة بحرفية شديدة، فمهمة الرواية كما يقول ميلان كونديرا هي تمزيق التيار الحاجب للحقيقة وكشف التمثيلات الاجتماعية المضللة.

والمعروف أن الشخصية الروائية الواقعية تعكس جوهر الواقع أكثر مما تعكسه الشخصيات الواقعية الحقيقية في واقع الحياة.

هذه لمحة سريعة عن روايات عبده خال وإن كانت لا تفي بالتعريف عنها بالشكل الكافي ولكن ربما أعطت فكرة عامة عنها.

أشكر الجميع على حضور هذا اللقاء الذي لم يكن مجدولًا ولكنه يدل دلالة إضافية على نجاح هذا المهرجان الثقافي الذي سعدنا جميعًا بالتواجد فيه. .

الفضاء الروائي
في رواية (بروكلين هايتس) للروائية ميرال الطحاوي

د. صبري مسلم
ناقد من أمريكا

يمكن أن ندخل إلى رواية بروكلين هايتس للروائية المصرية ميرال الطحاوي عبر أكثر من مدخل؛ فثمة أكثر من محور اشتغلت عليه هذه الرواية. ولعل المحور الأساسي هو هذا الانتقال عبر مكانين رئيسين في هذه الرواية وهما قرية بطلة الرواية هند التي احتضنت طفولتها، وبروكلين هايتس التي استقبلتها وهي مثقلة بتجربة سعتها أربعون عامًا تنقلت خلالها بين أفكار ووجهات نظر تصل حد التناقض أحيانًا. ومن هنا يمكن أن يكون الفضاء الروائي هو المدخل الأمثل لهذه الرواية؛ لاسيما أن بروكلين هايتس التي استأثرت بالعنوان هي المهاد المكاني الأساسي للرواية. وحين نتوغل في العناوين الجانبية لأجزاء الرواية وأقسامها نجد أنها ترتكز على أمكنة تحيط بالمكان الأساسي الذي انتقته ميرال عنوانًا رئيسًا لروايتها ، فثمة (فلات بوش وباي ريدج والمقبرة الخضراء وويندسور تراس وكوكوبار وأتلانتك أفنيو وفولتون ستريت وبروسبكت بارك وبروكلين بريدج) وهي جميعًا أمكنة تقع في منهاتن قلب مدينة نيويورك النابض حيث استأجرت بطلة الرواية هند غرفة تضمها مع ولدها الصغير ، وهي غرفة ضيقة في إحدى العمارات بمنهاتن. وقد أطلت هند من خلالها على هذا العالم المتنوع الذي تمتاز به مدينة نيويورك ولاسيما منهاتن التي تحتضن عشرات الأعراق والأجناس واللغات.

ولأن الوصف قرين المكان لذلك فإنه يحضر بكثافة بوصفه رديفًا لهذه الأمكنة الجديدة حيث توقف سرد ميرال الطحاوي لتلبث قليلًا عند أحد هذه الأمكنة وقد تبدأ

بالوصف في استهلال أقسام الرواية وكما هو شأن السطور الأولى من الرواية إذ يرد فيها " فلات بوش تراه على خرائط الإنترنت وهي تبحث عن غرفة واحدة تصلح للإيجار في منطقة بروكلين، تراه في عدسة البحث (جوجل) حارة ضيقة مليئة بالالتواءات، تراه يتعامد على بروكلين بريدج، ذلك الجسر الممتد الطويل الذي يربط الجزيرتين. يعبر على الجسر المشاة والعربات الأنيقة والسياح الذين يتأملون من فوق الجسر غروب الشمس، وحدود منهاتن التي تبدو من فوقه كعكة مليئة بالشموع، تفاحة مستديرة ومشتهاة بأبراجها المضاءة. تترك منهاتن المشتهاة وراءها، ومن بين كل الشوارع تختار فلات بوش؛ لأنه يصلح لها وهي تركض حاملة وحدها وعدة حقائب وطفلًا يتساند عليها كلما تعب من المشي". الرواية ص 7. من الواضح أن هذا المقطع الوصفي يتسم بالبساطة والوضوح، وثمة صورة تشبيه تمثيلي تزينه، وهو يفضي مباشرة إلى جُمل سردية دون أن يكون هناك فاصل بين الجملتين الوصفية والسردية، ويذكرنا جيرار جينيت كيف يتداخل هذان العنصران (الوصف والسرد)، فهما متماثلان من وجهة نظره؛ لكن موضوعهما مختلف فالسرد يعيد التتابع الزمني للحوادث بينما الوصف يمثل موضوعات متزامنة ومتجاورة في المكان. وهو شأن تعيه ميرال الطحاوي - وهي الحاصلة على درجة الدكتوراه في النقد الروائي - كي لا يبدو الوصف مجرد جزء هامشي وزائد أو أنه يؤدي وظيفة زخرفية بحيث يمكن اقتطاعه دون أن يؤثر على سياق النص القصصي.

والساردة مولعة بإيراد تفاصيل المكان وجزئياته؛ تأمل الاستهلال الوصفي للقسم الثالث الذي ورد تحت عنوان المقبرة الخضراء " يتقاطع الأفنيو السابع مع (الجرين وود) تلك المقبرة الكبيرة التي تسكن ربوة عالية تذكرها بتلال فرعون، تحب أن تسير في تعاريجها صباحًا؛ لأنها مليئة بالزهور والصمت الذي لم يعد يخيفها. تتسلى بقراءة أسماء الموتى الراقدين تحت أضرحة الرخام، تشعر ببهجة الموت والنسيان وسكينة العجائز، البيوت التي

تواجه المقبرة أيضًا قديمة ولها واجهات من الرخام ، وعلى عتباتها في المقاعد الخشبية الهزازة تجلس دائمًا كبيرات السن من الروسيات والإسبانيات (هسبنك) أو القادمين من أمريكا اللاتينية اللاتي يفتحن أبواب البيوت الملونة ببهجة تربك اللون الرمادي للأحياء المجاورة ، يخرجن على مهل من بيوتهن ويلاحقن ضوء الشمس الشحيح لفصل البرد ، يبتسمن لها بطفولة فتبتسم ثم تمشي بتثاقل بخطوات متعبة وضجرة كأنها توشك على نهاية ما. ترتدي معطفها الثقيل الذي اشترته من مخزن للملابس المستعملة ، تشم من طياته رائحة النفتالين والعطن الذي يلتصق بالملابس القديمة ، تشعر أنه يجثم على جسدها بثقل وكآبة ، تختفي فيه وتتشابه مع كل الأشياء حولها ، تشبه العجائز والشوارع باردة ووحيدة ومحايدة. " الرواية ص 41-42. وعبر بهجة الموت وسكينة العجائز يضيء لنا الوصف - الوضع النفسي لبطلة الرواية هند كما يتأكد لنا بساطة وصفها وندرة انزياحاتها وتشبيهاتها في بنية الوصف.

وتستند رواية بروكلين هايتس على تقنيات روائية متعددة، لعل أبرزها تقنية التداعي الحر للأمكنة ودلالاتها وإيحاءاتها عبر أسلوب تيار الوعي ، فهذه المقبرة الخضراء تذكرها بقريتها وأمكنتها الحميمة التي احتضنت طفولتها وصباها وتعلقها بجدتها التي " بنى لها الجد حجرتين مرتفعتين أعلى تلة صغيرة من تلال فرعون لم تغادرهما ولم تدخل قط ساحة البيت الكبير ، لم تشهد قط ضجة المطابخ ولا روائح يوم الطحين ، كانت تتسمع الضجة وتتكهن بما يدور في غرف الكرار وتراقب من بعيد أطياف النسوة اللاتي يركضن بين الغرف ". الرواية ص 44. وتتوثق الصلة بين هند وجدتها حين تنام: " هند على حجر الضيفة (جدتها) كلما أرهقتها الوسائد الجافية القاسية التي لا تعطي حنانها لأحد فتقول لها في الحلم: لو كان بيت أبويا قريب ، كنت أروح وأجيب، صحن زبيب تأكليه وتصلي على الحبيب، وكل واحد له حبيب، يقول: اللهم صل عليه ، فتنعس حالمة ببلاد بعيدة تأتي الأحلام وتحملها إليها. تحققت أحلامها دفعة واحدة...." الرواية ص 48-49. فتمتزج الحقيقة بالحلم ،

وتتحقق النبوءة فإذا بالحفيدة هند شهرزاد جديدة ترد الأمكنة ليس فقط عبر الأخيلة المجنحة كما فعلت جدتها شهرزاد وإنما تدوس على ترابها وتعايش أهلها وتتنفس هواءها.

وثمة مكان ثالث توسط ما بين قرية هند التي شهدت طفولتها وبين العالم الجديد الذي تعيشه الآن بأدق تفاصيله، وأعني به بيت الزوجية الذي لا تكن له أية حميمية بل حنطته بالأغطية البلاستيكية وأشاحت بإحساسها عنه ولا تتذكره إلا في لحظات اليأس والإحباط " ذات صباح وبعد أن أنهى زوجها حمامه الصباحي وأراق كثيرًا من العطور واختار ملابس داخلية من القطن الأبيض التي مازالت ناعمة ومخملية كليلة غرام أولى ، ووضع بيجامة من الحرير الأسود وعددًا من الواقيات الذكرية في حقيبته ، خرج ولم يعد ثانية. بعد عدة أشهر وضعت في عدة حقائب كل ما تبقى لها من البيت وغلفت الأثاث بالواقيات البلاستيكية وجرت حقائبها ومضت. كل ما تركه لها الزوج كان تأشيرة سفر سمحت لها بدخول البلاد البعيدة وطفلًا يجر بدوره حقيبتين....". الرواية ص 19.

ولا تخفى مهارة الساردة في صياغة المقاطع الوصفية الدالة التي احتضنت بطلتها أو لفظتها وفي سياقات مختلفة. وإذا كان الوصف يقف أحيانًا في مواجهة السرد بحيث يتوقف أحدهما كي يواصل الآخر وظيفته ، فإنهما أي: السرد والوصف يتآزران في هذه الرواية ويمهد أحدهما للآخر دون تضاد ، وغالبًا ما يمهد وصف الأمكنة لحدث لاحق أو أنه يرتبط بحدث سابق. وليس أدل على ذلك من تلك المعاناة والجهود واللهفة من أجل الوصول للأمكنة الجديدة دون أي أسف على تلك الأمكنة السابقة فيما وراء البحار، وما ذلك إلا لأن هذه الأمكنة الجديدة ملاذ لهند من ذلك الواقع الذي عاشته في الماضي ولم تطق تحمله، وكان عليها إما أن ترضخ له أو أن تشد الرحال صوب العالم الجديد بكل ما فيه، وقد تعاملت مع هذا المكان الجديد بواقعية تكاد تكون وثائقية بيد أن الحد الفاصل بين السيرة الذاتية والسرد الروائي

ظل واضحًا؛ إذ ينتمي هذا العمل للفن الروائي بامتياز.

وثمة أمكنة كثيرة أخرى تكتسب إيحاءاتها من طبيعة السياق السردي الذي وردت فيه داخل النص، فهناك الحديقة والمكتبة والمركز الإسلامي بمدينة نيويورك والكنيسة اللوثرية التي توفر المساعدات للمهاجرين الجدد ومنهم هند وولدها، والأسواق والشوارع والسلالم المؤدية للأمكنة الحميمة وغير الحميمة. ولعل من الأمكنة الطريفة تلك التلة الصغيرة في قرية هند التي يتزاحم عليها بناءان كلاهما له -جل شأنه- **أحدهما**: مسجد النور المعروف بالمسجد الكويتي **والآخر**: كنيسة أم النور التي " يصيبها حريق ليلي كل عدة أشهر.... وتندلع على إثر كل حريق اشتباكات ينخرط فيها أستاذ وديع وعدد من جيرانه " الرواية ص 77-78. ويصبح الطريق إلى المكانين المقدسين كليهما محفوفًا بالمخاطر وبالزجاج الملون المتكسر من شرفات المبنيين.

وإذا كانت رواية عودة الروح لتوفيق الحكيم ورواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح ورواية الحي اللاتيني لسهيل إدريس ورواية المخاض لغائب طعمة فرمان ومن يوميات السيد علي سعيد للدكتور عدنان رءوف على سبيل المثال، ومثلها كثير- قد سجلت انطباعات رجال وردود أفعالهم إزاء النسق الأوروبي في الحياة والعيش وأسلوب التفكير والسلوك فإن بروكلين هايتس ترود العالم الجديد بذائقة امرأة ووعيها وطبيعة تفكيرها لاسيما أنها ليست امرأة عادية وإنما هي استثنائية تمامًا داخل النص؛ إذ لبست الحجاب المسدل الطويل ومعه قفاز أسود أيضًا في قريتها وهي طفلة وصبية ، وكانت هند منصاعة للعرف القبلي ولكنها تمردت على كل هذا لاحقًا وكانت في الحالتين كلتيهما تريد أن تبدو مختلفة عن الآخرين. وحين التحقت هند بالعالم الجديد كانت تتأبط مخطوطة مجموعتها الشعرية التي اختارت لها عنوانًا لافتًا يتناسب مع وعيها المبكر بالمغايرة (لا أشبه أحدًا). بيد أن ثمة شبهًا لا يخفى بين هند وميرال الطحاوي؛ من حيث إن كلتيهما تحاول أن تثبت حضورًا على صعيد الإبداع والمبدعين ولذلك فإن كلتيهما انتقت مكانًا

محببًا لها في العالم الجديد وسعت إليه؛ لأنه يضم المبدعين من أدباء وفنانين " تتأكد حين تراهم حولها أنها اختارت المكان المناسب تمامًا لمزاجها النفسي ، حيث يبدو كل ما حولها بالغ القدم ، يثير الحنين، ويبدو كل من حولها مشغولين في عملية الخلق الكوني، كلهم كتاب كما تحلم بأن تكون، يحملون حقائب مكدسة بمخطوطات أحلامهم... إنها تنتمي الآن إلى المكان المناسب." الرواية ص 9. ويذكرنا هذا المقتطف بما أوردته الدكتورة سيزا قاسم في كتابها: "بناء الرواية" من أن المكان في الفن عامة لا بد أن يحمل معنى وحقيقة هما أبعد من حقيقته الملموسة ، وفي هذه الحالة لا بد أن يكون ذاتيًّا ونسبيًّا؛ إذ قد يثير المكان ذاته إحساسات مختلفة تمامًا أو متضادة عند شخص آخر ، وبروكلين هايتس هنا أداة فنية، استطاعت الروائية ميرال الطحاوي أن تضفي عليها المعنى الذي أرادت توصيله للقارئ.

ومنذ الصفحة الثانية التي تلي عنوان الرواية يطالعنا هذا الإحساس الحاد بالزمن داخل الرواية وعبر هذا الاقتباس الذي يرد فيه " مضى الزمن ودقت الساعة أربع دقات، وها أنا ذا امرأة وحيدة على عتبات فصل البرد ، بردانة أنا بردانة كأنني لن أدفأ أبدًا ، عريانة أنا عريانة كفترات الصمت بين أحاديث الحب ، ثمة ريح في الزقاق ، وأنا أفكر باقتران الزهور والبراعم ذات السيقان الرفيعة على عتبة فصل بارد. فروغ فرخزاد" الرواية ص 5. ثمة خلاصة مريرة تشي بالإحباط وددت لو لم تبدأ بها الرواية وأن تترك هذا الاستنتاج لمخيلة القارئ لاسيما أن هندًا كانت متفتحة للحياة ومرنة بل ومغامرة حين قررت أن تقتحم هذا العالم الجديد برفقة طفلها الوحيد ، بمعنى أنها لم تستسلم لذلك الواقع الذي عاشته في الماضي مع أنه يسكن مخيلتها ويحاصرها بيد أنه لم يقف عائقًا أمام تجربتها الجديدة.

ويحضر (الفلاش باك) أو (الخطف خلفا) - كما عبر مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب - بكثافة في رواية بروكلين هايتس ويكاد الماضي يقتسم الرواية مع الحاضر إذ ما من حدث جديد

إلا ويحيل على أحداث وقعت في الماضي وهنا يتولى الفلاش باك مهمة العودة إلى ما يناظر الحدث الآني. ولأن بطلة الرواية تعيش وحيدة مع طفلها الصغير فإن هذا (الخطف خلفا) يتماهى مع المنولوج الطويل الذي يستغرق معظم صفحات الرواية منعكسًا على وعي هند -بطلة الرواية-.

إن هند ميرال الطحاوي متجذرة في ماضيها ولا تستطيع التخلص منه لذلك فإن تناوب الزمنين الحاضر والماضي يغلبان على الرواية كلها، ولم تشأ ميرال أن تميز بينهما من خلال المتن الطباعي كما قد يفعل بعضهم ، وربما لم تفعل ذلك؛ لأن كليهما يندغمان ببعضهما ولا حدود فاصلة بينهما.

وحين تتأمل هند صور (ليليت) وولدها عمر عزام " يصيب هند هذا الدوار وينز صدرها باللبن الذي يخجلها لأنها لم تعد تستطيع أن تبكي... إيميليا أشعر أنني أعرف هذه الأوراق وأنني كتبت كل كلمة فيها أشعر أنها أوراقي وأن تلك الخطوط بالفعل خطي ولا أعرف كيف أخذت تلك المرأة التي ماتت كل ما أردت أن أقول وأكتب " الرواية ص 232. وهو إحساس حاد أحست به هند إثر موت ليليت التي وفدت إلى العالم الجديد برفقة ولد وحيد لها، وها هي أوراقها وأسرارها وصورها ومذكراتها في صناديق ملقاة على رصيف الشارع الرابع ، أحست هند حينها أن هذه المرأة التي تشبهها مستباحة تمامًا أمام المارة والعابرين. فهل كانت تجربة ليليت تطهيرًا أرسطيًّا لمشاعر هند استشرفت من خلاله مستقبلها هنا في العالم الجديد؟

وإذا كان الفضاء الروائي لدى الباحثين عامة يرتكز على المهاد المكاني والسقف الزماني ، ويضيف إليهما بعض المنظور الروائي - فإن ميرال الطحاوي في روايتها المتميزة بروكلين هايتس تمتلك حساسية خاصة للزمان والمكان كليهما. ويظل التساؤل الأساسي قائمًا: تُرى لماذا أرادت ميرال الطحاوي أن تجعل بطلتها في رواية بروكلين هايتس مطابقة لها في كثير من تفاصيل حياتها الشخصية وإن لم تصرح بذلك في غضون هذه الرواية الشيقة؟ بيد أنها منحتها اسمًا آخر مستمدًا من رواياتها

المتميزة السابقة (الخباء ونقرات الظباء والباذنجانة الزرقاء) ، وهاهي تواصل منجزها الروائي المتميز بروايتها الرابعة (بروكلين هايتس) الصادرة هذا العام (2010) عن دار ميريت بالقاهرة؛ إذ ترد فيها أفقًا روائيًّا جديدًا يرتكز إلى مكان يقع في قلب العاصمة التجارية لأمريكا (نيويورك) ، وقد تعاملت معه بحيادية تامة؛ إذ لم تعطه لونًا أبيض ناصعًا كما أنها لم تقل إنه أسود، وإنما نسجت روايتها وأحكمت تقنيتها ووضعت بطلتها هند وهي قطعة منها وتشبهها في كل شيء (ملامح وجهها وعمرها واهتمامها الأدبي لولا أنها شاعرة ، وفوق كل هذا لديها ولد في عمر ولدها) وقد وضعتها في سياقات سردية بحيث بدت مقنعة وحقيقية نتعاطف معها ونحس بها ونقدر محنتها ونصدق بأنها شخصية نابضة لا يمكن أن تنسى.

وأحسب أن هذه الرواية سيكون لها صدى أوسع إذا ماترجمت إلى بعض اللغات الحية ، لا سيما أنها تتضمن ما يثير اهتمام العربي وسواه؛ نظرًا لاشتغالها على هم إنساني ذي طابع شامل؛ ولأنها تتضمن دورة حياة كاملة لأنثى عربية لم تجد في بيئتها المكانية ما يستحق البقاء، وهي الآن وكما تفصح عنه سطور الرواية الأخيرة لم تجد الملاذ بعد، فهل ستجده بعد حين وعبر رواية خامسة جديدة ترهص بها ميرال الطحاوي؟ ولعلها قطعت فيها شوطًا استكمالًا لخطواتها الجريئة على صعيد الكتابة الروائية والقدرة على التكيف السريع مع حياة أخرى جديدة مختلفة.

سينما الاجترار والاستبداد في فرض الرؤى
"الشمس الخادعة 2" للروسي نيكيتا ميخالكوف والجوائز الاستثنائية

د. أشرف الصباغ
كاتب وناقد من موسكو

بعد الضجة الشديدة التي أثيرت في الأوساط السينمائية والنقدية الروسية حول فيلم "الشمس الخادعة 2" للمخرج الروسي نيكيتا ميخالكوف، تم الإعلان عن جوائز مهرجان "كان" 2010، ولم يحصل هذا الفيلم على أي جائزة، لقد تنبأت الحركة النقدية الروسية بذلك لأسباب كثيرة على رأسها الفني - السينمائي. لكن هذه التنبؤات جاءت موازية لمعركة أخرى بدأت منذ سنوات ضد استبداد ميخالكوف كرئيس لاتحاد السينمائيين الروس، وانتهت بانشقاق على خلفية الفوز المشكوك فيه لميخالكوف في انتخابات رئاسة الاتحاد. المخرجون الروس تركوا اتحادهم بعد فشلهم في الحد من سلطات نيكيتا ميخالكوف الذي أصبح يشكل مركز قوة نتيجة حظوته في ساحات ودوائر أخرى.

لكن الأخطر هو البيان الذي وزعه المخرجون والسينمائيون الروس في مهرجان "كان" يتهمون فيه ميخالكوف بالتسلط والاستبداد والتلاعب باتحاد السينمائيين الروس ووقوفه ضد التجديد والمخرجين الجدد وتكوين تكتلات داخل الاتحاد تدين له بالولاء.

السينمائيون والمخرجون الروس شبهوا ميخالكوف في تسلطه ورجعيته ووقوفه ضد التجديد - حسب وصفهم - بالمخرج الإستاليني (سيرجي بوندارتشوك الأب). لكن كان الأحرى بهم مقارنته بسيرجي بوندارتشوك الابن الناجح في كل شيء ما عدا الإخراج السينمائي؛ فبوندراتشوك الأب كان مخرجًا كبيرًا بكل المعاني، وهو المخرج السوفيتي الذي حرك المجاميع الضخمة في الملاحم الكبرى مثل "الحرب

والسلام" و"الدون الهادئ" و"آنّا كارينينا" وغيرها من الأفلام التي تعكس مجد السينما السوفيتية الكلاسيكية.

من الواضح أن ميخالكوف يعشق المفاجآت ويعتبرها جزءًا من الرؤية الفنية السينمائية، وبالتالي جرب عليه المخرجون الروس الجدد نفس الآلية بإصدار بيانهم، الأمر الذي طرح مجددًا العديد من التساؤلات حول شخصية نيكيتا ميخالكوف وطبيعة الفن الذي يطرحه باعتباره المخرج "المدلل" والأكثر إثارة للمشاكل التقنية والبيروقراطية في الساحة السينمائية الروسية بعد حصوله على أوسكار "كان" عام 1995. فبعد هذا التاريخ انضم ميخالكوف إلى فريق العمل الذي كونته حكومة الرئيس الروسي السابق بوريس يلتسين ضد الشيوعيين في الانتخابات البرلمانية في ديسمبر 1995، ثم انخرط بشكل كامل في الدعاية الانتخابية والتلفزيونية لصالح الرئيس في يونيه 1996. وظل ميخالكوف منذ ذلك الحين يمارس العديد من الأعمال البعيدة تمامًا عن الإبداع السينمائي ليخرج بين الحين والآخر بعمل متواضع، أو بمشكلة نقابية مع زملائه من المخرجين والفنانين.

بعد حصوله على جائزة الأوسكار في مهرجان "كان" السينمائي عام 1995 عن فيلمه "الشمس الخادعة" أصبح نيكيتا ميخالكوف أشهر مخرج سينمائي روسي، وأطلقت عليه الصحافة الروسية الجديدة لقب "أبو ما بعد الحداثة السوفيتية"، واسم الفيلم مأخوذ من كلمات أغنية شعبية شهيرة كان الروس يغنونها في سنوات العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. الترجمة الحرفية لاسم الفيلم هي "المتعبون من الشمس" أو "المنهكون من الشمس"، ولكن الصحافة العربية اصطلحت على تسميته "الشمس الخادعة". لقد رُشِّح ميخالكوف لهذه الجائزة مرتين ولم يحصل عليها، وبين الترشيح للجائزة والحصول عليها انتشرت إشاعات وأقاويل عن سبب حصوله عليها في المرة الثالثة، المدهش أن الفيلم الذي أخرج عام 1994 فاز بالأوسكار وهو بعد في غرفة المونتاج، مما

أثار العديد من الخلافات التي ظلت قائمة لسنوات طويلة حول الأسباب الحقيقية للفوز من جهة، وحول المستوى الفني والفكري المتواضع للفيلم من جهة أخرى.

بعد خمسة عشر عامًا عاد نفس المخرج لاجترار نفس الموضوع وتفسير فيلمه الأول، ولأن ميخالكوف لم يكن يعرف وقتها أنه سيقوم بإخراج جزء ثان فقد أطلق على الفيلم "الشمس الخادعة" فقط، وفي الدورة الأخيرة لمهرجان "كان" فاجأنا بفيلم "الشمس الخادعة 2" ليعيدنا إلى الماضي بنفس الأبطال وببعض اللوحات "المستوحاة" من أفلام أخرى لمخرجين آخرين مثل قيام النازيين بحرق القرية وسكانها. لقد انتهى الجزء الأول من الفيلم باعتقال البطل "سيرجي كوتوف"، الذي لعب دوره ميخالكوف شخصيًا، ونزلت التترات على مشهد الضرب المبرح والدماء ونزول صورة ستالين. ربما يكون البطل قد مات من الضرب، أو مات في المعتقل، وفي الحقيقة فقد أعدم البطل "سيرجي كوتوف" فعلًا، وماتت زوجته في معسكرات الاعتقال وفقًا لأحاديث وتصريحات المخرج ميخالكوف شخصيًا. المدهش أن (ناديجدا) أو (ناديا) ابنة ميخالكوف في الواقع كانت هي ابنته أيضًا في الفيلم. وبدأت العمل في الجزء الأول وسنها 6 سنوات فقط. مع العلم أن الأحداث كانت تدور في النصف الثاني من ثلاثينيات القرن العشرين. غير أن الجزء الثاني يبدأ في عام 1941 بنفس الأبطال وهم في أحسن حال. إن الفارق الزمني بين الفيلمين ستة عشر عامًا، بينما أحداث الفيلم الأول تدور وتنتهي في عام 1936 أو 1937، وبعد أربع أو خمس سنوات تبدأ أحداث الفيلم الثاني، فيما نشاهد ناديا كبيرة قد تجاوزت العشرين، والأب بعث حيًا. من الواضح أن هناك إشكالية خطيرة في المسار الزمني للفيلم، ولكن لا يهم، فالمخرج يرى أن من حقه طرح رؤيته لفترة تاريخية ما كما يحلو له بصرف النظر عن التاريخ والظروف المحيطة بالحدث والزمنين الخارجي والداخلي، هكذا يؤكد ميخالكوف بعدوانية واستفزاز شديدين في كل المقابلات الصحفية التي أجريت معه، بل وبتحد يصل إلى الاستبداد

في فرض الرؤية التي لا تعدو كونها إحدى رؤى المنام وإلهاماته.

قائد المفرزة "سيرجي كوتوف" كان على درجة عالية من الشرف والإخلاص والنقاء لدرجة أنه كان مخدوعًا أكثر بكثير من المخدوعين الآخرين حوله على الرغم من أن المصير المأساوي كان مُعَدًّا بشكل مسبق لكل فرد تقريبًا. هكذا أكد ميخالكوف في الجزء الأول، بل وذهب، وفقًا لتصريحاته، إلى أن الرغبة العارمة في إخراج هذا الفيلم تولدت من أجل الدفاع عن الإنسان السوفيتي الذي عاش في حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين؛ لأن هذا الزمن في حاجة إلى من يدافع عنه في المرحلة الآنية (مرحلة التسعينيات إبان حكم يلسين الذي كان ميخالكوف وفيًّا ومخلصًا له إلى أبعد الحدود والدرجات). قال ميخالكوف أيضًا: "أنا لا أقصد الدفاع عن الإستالينية، وإنما أقصد بالتحديد - الدفاع عن تلك الحياة التي كان يولد فيها الأطفال الذين يحبون آباءهم وأمهاتهم، الحياة التي عاش فيها آباء وأمهات عشقوا أطفالهم وأحبوهم".

وفي تصريحات أخرى قال ميخالكوف: "للأسف، ما يحدث حاليًا في روسيا (يقصد مرحلة التسعينيات) من تضليل ومسخ لهوية الجيل الحاضر، هو نفسه ما كان يحدث في العصر الإستاليني، إلا أن ما يحدث الآن يرتدي رداء آخر مختلفًا قليلًا في لونه، وعلى من يفعلون ذلك الآن أن يعرفوا جيدًا أن تدمير حياة وأهداف وإنجازات جيل سابق تعني في المقام الأول أنه بعد ثلاثين أو خمسين عامًا سيأتي من يفعل بهم ذلك، بل سيمسخ ويحقر جميع إنجازات الجيل الحالي بأسرها؛ لأن الطريقة والسرعة المتبعتين الآن في القضاء على أهداف وإنجازات جيل الثلاثينيات تعتبر جميعها أشياء غير منطقية وغير إنسانية. وعلى أية حال، فإن جيل الثلاثينيات هو صانع زمنه وضحيته في آن واحد، ولذا فقد أردتُ من المشاهد أن يفهم هذا الجيل ويشفق عليه ويرحمه".

هذه كلمات ميخالكوف بعد حصوله على أوسكار "كان" عام 1995. وهذه رؤيته لإنجازات إستالين في الثلاثينيات والأربعينيات وإنجازات بوريس يلسين في التسعينيات. لقد أراد المخرج الروسي المدلل

أن يفهم المشاهد جيل الثلاثينيات ويعذره على إيمانه بالشعارات التي كانت مرفوعة آنذاك، وعلى العماء الروحي الذي فرض عليه تحت شعار "من كان لا شيء، أصبح كل شيء". يقول ميخالكوف في هذا الصدد: "لقد كان ذلك تضليلًا فظيعًا ومرعبًا مثل شعارات الحرية والمساواة والأخوة وكل ما هو غير مقبول على الإطلاق لروسيا، فالحرية بالنسبة للإنسان الروسي ليست بأي حال من الأحوال الحرية بالنسبة للإنسان الفرنسي مثلًا. إن الحرية بالنسبة للإنسان الغربي بشكل عام تعني احترام القانون وممارسة كل ما هو ممكن في حدود هذا القانون والامتناع عن كل ما هو خارج إطاره، وهم يفهمون ذلك ولا يخطئون في تفسيره، بل ويناضلون من أجله. أما في روسيا، فلم يحترم أحد القانون أبدًا، بل كانوا دائمًا يخالفونه ويحاولون تجاوزه بكل الوسائل والسبل، ولذا فقد كانت ولا زالت العصا في روسيا تمتلك أهمية أكبر مما هي عليه في دول أخرى. إن الإنسان الروسي ليس بحاجة إلى الحرية بقدر ما هو بحاجة ماسة إلى وجود الإرادة. وعلى حد تقديري فالحرية والإرادة شيء واحد وإن اختلفت المفاهيم، بالضبط كما في تحديد مفهومي كل من المساواة والعدالة. وبالتالي فإن ما طرحه البلاشفة لم يأت بأي نفع للروس".

من الذي يتحدث هنا: المخرج أم الفنان أم الشاعر أم السياسي أم المواطن؟ أم نيكيتا ميخالكوف ابن الشاعر والكاتب سيرجي ميخالكوف كاتب النشيد الوطني للاتحاد السوفيتي وأحد المقربين ليوسف إستالين؟ وما هو موضوع "العصا" التي تمتلك أهمية أكبر في روسيا مما هي عليه في دول أخرى؟ العصا في يد من بالضبط؟ وهل هذه الفكرة لها مرجعيتها في علاقات ميخالكوف السياسية من جهة، وممارساته في اتحاد السينمائيين ضد زملائه الفنانين من جهة أخرى؟ وهل تلعب دورًا في منطقه الفني والإبداعي وتحرك توجهاته السينمائية لتكرس أفكارًا وممارسات أخرى أشد قسوة وتواطأ ووطأة؟

بعد خمسة عشر عامًا عاد ميخالكوف ليفك طلاسم الجزء الأول في محاولة أشبه

بتفسير الماء بالماء، وسعي محموم لإثبات أنه الأول والأكبر والأعظم الذي يعرف ما لا يعرفه المخرجون الجدد الذين ذاع صيتهم في روسيا وخارجها في السنوات الأخيرة.

قد تكون تكاليف الفيلم التي وصلت إلى خمسة وخمسين مليون دولار كافية لصناعة صورة رائعة وجيدة، ولكن اقتصار فن الصورة على الصورة فقط لا يمكنه أن يحقق قوانين فن السينما؛ لأن عناصر هذا الفن متعددة ومتشابكة ومعقدة في علاقاتها النسبية ببعضها البعض. وإذا افترضنا الشح والبخل في الكلام، فإن الصورة هنا لابد وأن تطرح فكرة لها علاقة بالمفاهيم والمقاصد والكلمات، وهو ما لم يتوافر لا في الجزء الأول ولا في الثاني، علمًا بأن ميخالكوف صرح في عام 1995 بنبرة ذات مغزى أنه متوقف عن العمل بسبب أزمته المالية المترتبة على ديون تبلغ 3 مليون و600 ألف دولار هي تكاليف الجزء الأول الذي تحمل صندوق السينما الفرنسي جزءًا كبيرًا منها!

لقد قام ميخالكوف بإخراج أفلام روائية عديدة مثل "يوم هادئ في نهاية الحرب" عام 1971، و"قريب وسط الغرباء، غريب بين الأقرباء" عام 1974 عن رواية "الذهب الأحمر" للكاتب إدوارد فولودارسكي، و"عبيد الحب" عام 1976، و"مسرحية غير منتهية لبيانو ميكانيكي" عام 1977 عن أحد مؤلفات أنطون تشيخوف، و"خمس أمسيات" عام 1979 عن مسرحية للكاتب ألكسندر فولودين، و"عدة أيام من حياة إيليا إيليتش أبلوموف" عام 1980 عن رواية "أبلوموف" للكاتب والناقد إيفان جونتشاروف، و"قريب" عام 1980، و" بدون شهود" عام 1983 عن مسرحية "بدون شهود" للكاتب سيرجي بروكوفييفن و" العيون السوداء" عام 1989 عن أحد مؤلفات تشيخوف، و"أوتوستوب" عام 1990، و"أورجا – حدود الحب" عام 1992، (وكلمة أورجا هي الاسم القديم لعاصمة منغوليا الحالية)، و"الشمس الخادعة 1" عام 1994. كما قام بالعديد من أدوار البطولة في مجموعة من الأفلام المأخوذة عن روايات ومسرحيات

لكتاب كلاسيكيين مثل دوستويفسكي وتورجينيف وأستروفسكي وبوشكين.

بعد خمسة عشر عامًا فاجأنا ميخالكوف المدلل، كعادته، بفيلم متواضع حصل على أكبر ميزانية في تاريخ السينما الروسية والسوفيتية. وإمعانًا في فرض الرؤية يضع ميخالكوف العربة أمام الحصان مؤكدًا أن الأفلام المهمة يجب أن تثير الخلافات والمشكلات، ونسي أنه من الضروري أن تصنع الأفلام المهمة بالمعايير السينمائية والفنية، وأن تطرح رؤى جديرة بإثارة المشكلات الفنية لا المشكلات المتعلقة بممارسات أخرى تحركها أفكار من قبيل "العصا"، هكذا تحصل الأفلام على الجوائز في الحالات الطبيعية، أما الحالات الاستثنائية فلسنا معنيين بها.

المكعبات المتناثرة: البساطة والتعقيد
في عالم محمد عبد الملك القصصي

أ. د. باربارا ميخالك – بيكولسكا

مع أن القصة، بشكلها القصير، تبدو غير معقدة في بنائها، إلا أنها غالبًا ما تضع أمام المتلقي مهمة صعبة لسبر أغوارها، فإن كان لها طابع المقطوعة، التي تظهر كحكاية مجتزأة، وجب إعادة تركيب هيكلية هذه المقطوعة وإيجاد نقاط الارتكاز المناسبة.

تبدو قصص محمد عبد الملك القصيرة محافظة على بيئتها العربية الأصيلة وتقاليدها اليومية، وفيها يعود الكاتب إلى الموروثات الشعبية وإلى نموذج التفكير الذي تطحنه المعتقدات السارية والخرافات؛ ومنها العين الشريرة التي تصيب البشر بشرّ أو بمكروه عظيم، وقد تكون من عمل الناس الحاسدين أو من فعل الجن الشرير. ونرى كذلك، في نصوص القصص، التعابير القرآنية والتراثية التي تبرز جانبًا من أسلوب الكتابة العربي.

ومن مؤثرات البيئة الأخرى نجد صورًا للحياة الرتيبة والتعب المتواصل الموسوم بتعقيدات القدر الصعب. يواجه كثير من أبطال قصص محمد عبد الملك، ومنهم أبطال قصتي "الحزن الأخرس" و"الفزاعة"-هاتين المعضلتين- التعب والكدح هما رمز العالم المحترق بالشمس، هذا العالم الرتيب الذي يخفت إيقاع الحياة فيه ويتباطأ تدريجيًّا حتى أن البطل يصبح لا يشعر أميت هو أم حي، ويغدو العالم ثقيلًا يجثم على صدره، فيحس أن ثقل الحياة كله يقع على كاهله: "وأحس بأنه قد مات فعلًا، أو أنه بين الموت والحياة، وتخيل غدوه ورواحه، والشوارع التي عبرها والأرصفة، والناس، والمتاجر، والوجوه، كل شيء رتيب: المكتب رتيب، والشارع رتيب والأحاديث رتيبة. لا شيء في حياته يتبدل، لم يحدث قط".

يتناول الكاتب في قصصه قضايا عديدة معقدة منها موضوع المدينة الظالمة، الذي كثيرًا ما طرقه الأدب العربي. إن المدينة لا ترحم الغريب أو الريفي الذي يتوه في دروبها ويقف عاجزًا عن فهم القوانين التي تحكم ناسها، والتي لا تشفق على أحد. في قصة "النجوم" من مجموعة "النهر يجري"

لا يستطيع محمد الذي عاد إلى المدينة بعد سبع سنين من الغياب أن يستوعب قوانينها ولا يمكنه الاندماج بالمجتمع المدني، فهو لا يحب قانونه الجائر الذي لا ينصفه. وفي هذا إشارة واضحة إلى عدم عدالة القانون وانتفاء العدل بين الناس، فالأغنياء يملكون كل شيء ولا يتركون شيئا للفقراء: "جميع هذه الأمكنة.. حدود الفندق.. من يملك الفندق يملك مطعم النمر الذهبي.. وهو صاحب الديسكو هذه أملاكه..".

وفي قصة "رأس العروسة" من المجموعة التي تحمل العنوان نفسه يقدم الكاتب مقارنة فريدة، أبطالها الأطفال وعرائسهم، فيبدو من خلالها التناقض الحاد واضحًا بين الأحياء الفقيرة في المدينة أو في الريف وبين الأحياء الغنية في المدينة المتخمة: " وفي المدن التي خلف الحارات الفقيرة التي تقف فيها الدمى، وتنام فيها الدمى، وتخرج منها الدمى ورأسها فوق كتفيها وبطنها بقماش أحمر، أو أصفر أو وردي، الدمى التي تنام بعد أن تذبل وتمرض وتتسخ، ترمى مع القاذورات بعد أن تقطع رأسها، ويمزق بطنها، فتتلقفها أيدي الحارات التي أطفالها كالأيدي المتسخة من العمل، كالأيدي التي تعمل في الزيت والشمس والأسمنت والتراب فتختلط الدمى بالقاذورات والذباب بالبشر، بالأطفال بالكلاب، بالقطط.."

في قصة "تحت سماء المدينة" من مجموعة "ثقوب في رئة المدينة" نرى تشريحًا لجسد المدينة الذي ينخره الفساد، والذي يبدو غريبًا يرتع بعادات غريبة تناقض تقاليد حياة الريف والبحر، والشرق مركز الحياة القويمة، بعكس الغرب الذي تتخذه المدينة مثالًا لها في التطور: "والمدينة: هذا الملجأ الكبير المتعدد الأبواب، ومأوى العجزة واللصوص، والنساء المتبرجات، تتلقفه المدينة وبأي وجه ؟... وهل يعطي الشمس قفاه وهي تشرق من الشرق وتبزغ عروسة صفراء من ذهب، والمدينة تتوغل غربًا ؟! وماذا عليه أن يفعل في المدينة، هذه الساحة المجهولة من البيوت، والمقاهي والمطاعم".

ورغم أن عالم المدينة تكتنفه الغرابة، إلا أن هناك سلاحًا فعالًا يتسلح به إنسان المدينة هو سلاح العلم، ولكنه يبقى عالمًا مجنونًا يشبه الموت أو هو الموت نفسه، وبالمقابل فإن عالم البحر الذي أتى منه البطل عالم آخر تمامًا، هو النقيض الجميل المشتهى، رغم العبارات التي تتكرر مذكرة أن البحر قد غدر وولت أيامه وأجفل: "هوغريب على المدينة، وهي غريبة عليه، وفي البحر

سلاح الإنسان يده، وفي المدينة سلاح الإنسان القلم، وفي البحر فضاء وموج، وغيوم، وقمر، وفي المدينة زقاق، ومبان، وصخب مجنون... هو الموت".

لكن قساوة المدينة وفظاعتها تفشل في السيطرة على نفوس كل ساكنيها رغم القوانين الجائرة التي تتبناها، فنرى أحيانًا مشاعر الطيبة والكرم والشفقة على المحتاجين تظهر من أعماق سكان المدن. وربما يعود هذا لأصولهم الفقيرة، ومثل ذلك حينما يعرض حارس الحديقة الطعام على الشريد محمد بطل قصة "النجوم":

"- أنت جائع.. كم يوما لم تأكل ؟

- يومين ونصف اليوم

- عندي رغيف وتمر.."

يبرز الكاتب قضية الروابط الأسرية القوية التي تتصف بها العائلة العربية، ومنها علاقة الابن بأمه كما في قصة "الفزاعة". ولكن اعتياد الابن على رعاية أمه له والاتكال عليها في كل شيء يؤدي إلى نتائج وخيمة، من أضرارها: أنه حين يفقد أمه يصبح غير قادر على تصريف أبسط أمور معيشته، ويغدو خائفًا لا حول له في الحياة ولا قوة: " وعندما كان صغيرًا كان يذهب مع أمه ويأتي معها، داخل عباءتها يختبئ، هناك تلمه وإصبعه في فمه، وعينه مذعورة فارة من الناس، ومن وجهه، ومن الحياة، وهكذا، وكلما شب ازداد ذعره، وكلما كبر كبر خوفه، أضحى يروح ويجيء وحده. أمه ماتت فازداد ذعره، كره الحياة، أضحى رجلًا فدخلت حياته أعباء جديدة، من يعطيه لقمة ؟ من يحلق شاربه ؟ من يمسح وجهه؟ من يغسل فمه ؟! وهكذا، عاش قبرًا يتحرك بين الناس، ليس من أهل الدنيا ولا من أهل الآخرة"

يمكن للقارئ أن يلاحظ بوضوح الحدود التي تفصل عالم المرأة عن عالم الرجل. من طبيعة المجتمع العربي أن يكون هناك ضوابط تحد من تصرفات المرأة الجريئة وترسم لها أنماطًا من السلوك الخاص المختلف عن سلوك الرجال، ومن هذا السلوك المحمود أن تكون المرأة على حياء واستحياء وخاصة فيما يتعلق بأمور الذكور. في قصة "الطائر الأخضر" نقرأ على سبيل المثال: " خرج الجميع من الأبواب المفتوحة، أصبحت حارة الوفاء مثل قلب كبير يزدهر، وتبعتهم أم سعد، والبحارة القدامى إلا البنات فقد منعهن الحياء فتعلقت أنفاسهن في النوافذ."

تفرض العادات والتقاليد الدينية على المرأة، في بلدان الخليج العربي، أن تكون محتشمة في لباسها وفي تصرفاتها، هذه المجتمعات الإسلامية المحافظة لا تسمح

بالسفور ولا تتقبل الأشياء الجديدة الغريبة التي تخالف الأعراف والتقاليد المتبعة؛ فيصبح جسد المرأة الوافدة من الخارج أو حتى اسمها الذي سميت به فتنة تثير المشاكل في المجتمع، وقد يخل بالنظام العام فيه، لذلك لا يسمح للغريبة – بطلة قصة "الفتنة" – بالدخول إلى البلد لإنجاز عملها ولو ليومين اثنين:

"– إذن لن أستطيع الدخول ؟!

– يبدو لي ذلك.. وعلى افتراض أنني تجاهلت اسمك فأنا لا أستطيع تجاهل... أعني... انظري إلى نفسك !.. ما هذه الفتنة؟! وماذا سيحدث حالما تدخلين البلاد؟!

– تصوري لو خرجت النساء إلى الشارع بلا عباءات ؟ أي فوضى ستحدث في الأخلاق، وإذا اشتهاك جميع الرجال فأي خلل سيحدث في الأمن ؟! أنت فتنة !"

وهناك قضية أخرى تناولها الكاتب بطريقة ساخرة قد تثير ضحك القارئ، ولكنها لا بد وأن تبث في نفسه مشاعر الحزن والأسى والشفقة على المرأة التي تريد أن تتزوج وتبني أسرة مثل كل الناس، إلا أنها لا تستطيع أن تحقق ذلك لأنها ليست جميلة. هذه القضية هي قضية العوانس اللواتي لا يستطعن المبادرة بطلب الزواج، بحكم العادات والتقاليد، بل عليهن الانتظار حتى يأتي العريس، وإن لم يأت فهن عوانس لا محال. في قصة "هوس" – مع اعتراضنا على هذا العنوان الذي يعكس سعي البطلة سبيكة عجب إلى الزواج والاستقرار الذي هو حق مقدس لها وليس هوسًا، نرى جانبًا معقدًا من وضع المرأة الصعب في المجتمع العربي، فإن أرادت التزين لجذب الرجل إليها (لغرض الزواج الشريف) شك بأخلاقها وشرفها، وإن تحجبت واعتصمت بحبل الدين فهي معقدة وليست طبيعية، والنتيجة فهي عانس لا زوج لها ولا أسرة.

يثير محمد عبد الملك، في قصص عدة، قضية خطرة تنخر جسد المجتمع العربي هي قضية الوهم المستشري في عقول الناس وخاصة الجاهلين منهم. إن الخوف هو الدافع الأساسي للوهم وهذا مانراه لدى أصحاب عمارة النهر الأزرق – أبطال قصة "أصحاب الكهف" – الذين يتوهمون وجود لص مجنون اقتحم البناية فيعتريهم الخوف ويشل حركتهم، ويكونون ضحية وهمهم:

" – ألم تقولي أن المجنون لا يؤذي ؟

– وهل صدقت إن في العمارة مجنون ؟

– إذًا لم كل هذه الأهوال ؟

– أما سمعت عن الوهم ؟ "

يدفع الوهم الناس إلى تخيل أشياء خارقة غير واقعية تغذيها الخرافات والمعتقدات الواهمة، فهم بحاجة إلى تغيير مجرى حياتهم الرتيب عن طريق توهم أحداث قد تساهم في جلب أمور وأحاديث جديدة تغير من نمطية واقعهم الممل وتمسي رمزًا لبقائهم. في قصة "الحداد" من مجموعة "رأس العروسة" نرى نوعًا من ذلك الوهم حين يصبح الميت المسجى في البيت رجلًا حيًّا تارة وميتًا تارة أخرى، تبعًا لحالة الوهم التي تصاحب المتحلقين حوله الذين يقول لهم الطبيب "- لازلتم عبيدًا للخرافات". إلا أنهم لا يعترفون بأنهم واهمون فهم يرون أن الجثة تتحرك أحيانًا وأنها لا تتعفن و "يرون بقاءها كما هي دون دفن أو تلف رمزًا لبقائهم".

في مجموعة "النهر يجري" يأخذ الوهم منحى آخر؛ إذ يرتبط بالنفاق والخوف من أصحاب النفوذ والجاه والمتنفذين. في القصة التي تتخذ الوهم عنوانًا لها نرى كيف أن سيارة المرسيدس تصبح مصدرًا لوهم الناس حين يتوهم الناس أن سائقها هو صاحبها ذو الجاه والنفوذ، فتقوم الدنيا ولا تقعد في خدمته وخدمة زوجته التي تصل إلى المشفى للولادة، فتفرغ لها أفضل صالة من المرضى كي تلد فيها، ولا يصيب الوهم صاحب المشفى والأطباء فحسب، بل يصيب السائق المسكين الذي توهم أنه إنسان جدير بهذه المعاملة الرائعة التي لم ير مثلها من قبل حتى في حلمه: "ها هو الوهم يعود وقد سكن جسده وقلبه معًا، وها هو حلم اليقظة الذي روعه في أول الأمر ثم استراح في وديانه".

وفي قصة "حفلة تنكرية" يصبح الوهم طلبًا للجنة التحكيم كي يهرب أصحابها من واقعهم المخيف الذي وضعوا فيه، فالقرار الذي سيتخذونه يجب أن يراعي فوز الحاكم المسئول، والخمر هو أول طريق الأوهام: "ما رأيكم بشرب بعض النبيذ ؟ التخيل، التخيل، ثم يلزمنا خلق المبررات، يجب أن نذهب، إلى الكئوس، إلى الأوهام".

وفي قصة "الرجل الغريب" من مجموعة "السياج" يعود الكاتب ثانية إلى قضية الوهم، ولكن من منظور آخر حين يجعل بطله يتمنى أن يصبح كل ما رآه وهمًا ونقيضًا للحقيقة المرة، غير أن الحقيقة المرفوضة أي: وهم "اللاوهم" يصير حقيقة ساطعة، أما الوهم المشتهى فيمسي غاية لا تتحقق: "الوهم هو السعادة، هو الغاية والسعادة الآن، الوهم هو الحب والسعادة وعودة الأماني الرحبة، الوهم هو الحقيقة، وزوجته في الداخل، والباب مغلق، والمخفي أعظم !".

لا شك أن السياسة مرتبطة بقضايا المجتمع الأخرى ارتباطًا وثيقًا، وكذلك نراها في أعمال محمد عبد الملك حيث يتطرق إلى حرب السويس وحرب حزيران 1967 وما خلفتاه من حالة دراماتيكية في نفس كل عربي. أصبحت حال العرب أشبه ما تكون بالجنون والسريالية، وأضحت الجماهير العربية قطيعًا يحتاج إلى من يوجهه. في قصة "منصور" من مجموعة "النهر يجري" يغدو البطل منصور أشبه ما يكون بقائد يسعى لتحرير فلسطين، فتركض الجماهير خلفه مصدقة إياه واثقة به ثقة عمياء حتى حين يأتي كلامه وفعله مخالفين للعقل والمنطق، لكن هذا الزعيم يعرف أن ذلك الانجرار الأعمى وراءه خطأ فادح ويريد من الناس أن يفكروا ويستخدموا العقل في حل معضلاتهم، وتبقى فلسطين الهدف الذي يجب على العرب أن يسعوا إليه، فهي الدائرة التي ستلتف حولها الجماهير لتصبح رمزًا للوطن الواحد الكبير:

"قال عبد الله:

- فلسطين في الدائرة..

فقال رجب:

- دوروا حولها..

وانضموا إلى الدائرة التي راحت تتسع من جديد وتلتحم في قطر واحد صار هو هدف الجميع، وكانت الدائرة تكبر وتكبر حتى أصبحت بحجم الوطن".

في قصة "الغزاة" الرمزية - تصبح الشجرة وطنًا ضارب الجذور، إنها تتحدث كإنسان وتحذر الناس من التراخي والكسل وعدم الاستعداد للدفاع عن الأرض ضد الغزاة الطامعين. هذه الصورة التي يرسمها الكاتب برمزية حاذقة يمكن إسقاطها على ما جرى ويجري في بلاد العرب، على العرب أن يستيقظوا قبل فوات الأوان؛ فالطامعون كثر: " - دعونا ننام..

العدو يقترب..

كم يبعد عن الأرض ؟

مائة قدم..

حين يتقدم أكثر سننهض..

دخل الغرباء شواطئنا !

فقال أحد النائمين:

لازالت بيوتنا آمنة !

إنهم قادمون إليكم..

فقال الرجال:

حين يدقون الأبواب سننهض.."

إن الواقع السياسي والاجتماعي العربي واقع مزر وسيئ، ويرجع سبب ذلك إلى الحياة السياسية غير المستقرة التي تعبث بها الانقلابات العسكرية التي تجعل من الجنرال

حاكمًا مطلقًا، وتفرض نظامًا شموليًا صارمًا يجعل الناس يعيشون حياة كاذبة يستترون خلف أقنعة من النفاق والمداراة. في قصة "حفلة تنكرية" يغدو زمن الانقلابات العسكرية زمن الكذب والخوف من الديكتاتور، ويصير التنكر شعارًا لعصر النفاق: "إن التنكر شعار لمرحلة، هي هذا الزمن، لذا فالتنكر هو هدف اجتماعي، إذن فنحن حين نخالف تشريعات التنكر نحكم على المجتمع بالدمار.."

في مجموعاته القصصية يحدد الكاتب معالم عالمه المتخيل وهيئة الأبطال والزمن المعاش، ويتخلى عن طرح الحكايات المبسطة وتسجيل حوادث معينة بذاتها في شكل مقاطع مستقلة تشد انتباهنا بصورها الشعرية البديعة أو بفقرها البنائي حيث يصبح القارئ منشغلًا بمحاولة لملمة أطرافها وإعادة إنشائها على نحو ما كما في قصة "الحزن الأخرس": " يدخل الليل. يقبل من بعيد، وجهته كل طرقات الدنيا. دبيب أقدام الصبية والكلاب. بائع متجول. ثابا إلى رشدهما أخيرًا. طفلان في هذا العالم. وحيدان. ضحكات بعيدة غير ضحكاته، هل انتهى ؟".

بهذه الطريقة يصبح المتلقي شريكًا في خلق القصة التي يساهم في بنائها من خلال الصور واللوحات المقدمة بشكل إيحائي وتلميحي، هذه اللوحات ترتسم في مستويات زمنية متعددة، إلا أنها غالبًا ما تتشابك معًا بشكل لا يتوقع، تركيب الجملة، الذي يعتبر لب هذه التقنية، قد يعطي شعورًا بالفوضى، ولكنه يعيد تأطير القصة. والجمل على الأغلب تقريرية وقصيرة إلا أن واقعها الواضح يتكشف لحظة وضعها كاملة في نسق واحد: " فعلت، يا للخيبة المذهلة. لماذا فعلت ؟ أو لم تصدق بعد ؟ فعلًا رفعت صوتها. في ترج لقدر مجهول تمنت أن يكون كل ذلك أثرا كالحلم، ومن بعدها تقول له "خيل لي أنك ".

ويستخدم الكاتب جملا متوازية يتم من خلالها انسحاب الصور بسرعة، وهذا ما يعكس تعاقب أفكار الراوي أو القائم بالفعل الدرامي: " مريض هو يا لفظاعة آلامه، ظهره، وبطنه، ورأسه وأنفه، وركبتاه، وصدره وعيناه ولثته ودائمًا ظل يشكو فكذبوه، الخوف، القلق، الموت، أمور ليس في وسعه الهرب منها. مريض هو ؟ والداء متربص به، وأنيابه في لحمه تغوص، وفي جسده ينشب أظافره، يلتهم وجهه، وقلبه، وعينيه الموت، الموت والظنون تعصف به". ويذكر هذا الشيء بتيار الوعي وإن كان بصورة غير اعتيادية حيث لا يقوم به البطل مباشرة، وإنما الكاتب الذي يؤدي عملية

السرد كاملة في صيغة ضمير الغائب، وتبدو معرفته بالعالم التمثيلي محدودة رغم أنه يتغلغل في وعي الفاعل الدرامي، لكن يجب الذكر أن القارئ لا يعرف مسبقا ما سيحدث، ويمكنه التكهن بما سيؤدي به تطور الأحداث ووفق ما يرى من مشاهد الصور اللاحقة. إن الجمل المتقطعة والناقصة تجعل فضاء العمل وكأنه مقطع الأوصال في مقطوعات متجزأة، وهذا ما يجعل المتلقي يراها وكأنه يختلس النظر من مقطع إلى آخر. لا يسمح الكاتب بالتدقيق في مشاهدها وإنما يفسح المجال لبعض نظرات عابرة. وكذلك، فالبطل يظهر في البداية بشكل ضبابي ومن ثم تتجلى ملامحه الواضحة بعد انكشاف كل اللوحات، ويلقي الكاتب بمحدث الحكايات ودوره التقليدي بعيدًا، ويوجهنا إلى القراءة بأسلوب مميز كما لو أننا نقرأ ألبوم صور مرتبة بانتظام.

في كثير من قصص محمد عبد الملك يهيمن عنصر مهم على البناء الفني وهو عنصر البطل الخارق الذي تبنى حوله عناصر العالم التمثيلي كلها. ففي قصتي "ذو الضحكة الذهبية" و "الطائر الأخضر"، على سبيل المثال، ينحو الكاتب نحو تضخيم دور البطل الرئيسي ويجعله مفتاحًا لما يليه من أحداث، وتبقى كل أعمال الأبطال الآخرين خاضعة له، ودائما ما يسمعونه ويعجبون بأفعاله ويثقون به بلا حدود، ويقومون بتنفيذ ما يرغب فيه برضاهم، هذا البطل الفرد يأخذ من الأمل بحياة أفضل هوية له، ويصبح رمزا للتجدد وحتى للانبعاث من الرتابة المؤلمة: " كلامه مثل الماء البارد للعطشان، اليوم يعود القادري فتحتضنه حارة الوفاء احتضان الأرض للمطر، وعند شواطئ القمر أرسل الموج في هبوبه إيقاعا يشبه انطلاقة موسيقى عذبة سلسة، وشب طائر النورس تحت السحاب الأبيض يغني غناء يبعث في القلوب النشوة والجذل، وعلقت المصابيح في الزقاق. اليوم يعود القادري..". هاتان القصتان كلتاهما تقولان بضرورة وجود قوة دافعة في العالم تجمع عناصره، وهما في بنيتيهما يذكران بحلقة مفرغة إذا وصلنا إلى النهاية رجعنا إلى نقطة البداية.

إن المخلص من العذاب والألم لا يظهر فجأة ولا يغير ما هو موجود الآن، فهو حاضر في كل عمل يومي ويقوم بدوره كمصلح يشفي من العلل والمعضلات والأحزان بصورة أو بأخرى: " وهكذا كان عمره كله عبارة عن سعادة تتوالد بذاتها، وتتناسل، وتصنع في توالدها المستمر سبب وجودها المقبل فتتكاثر وتكبر، وتنمو، وتكون ضحكة كبيرة تضيق بصدره فتتفجر

خارج فمه، وتكون بسمة عريضة تضيق بوجهه فتنتشر كضوء الشمس من حوله إلى خارج وجهه، وتحدث تأثيرها في الآخرين، والناس، والوجوه الأخرى، تتبدل، تتحول، وتضحى الكآبة هي أشد الساعات دعوة للمرح، وينقلب البكاء إن كان، والحزن إن كان إلى فرح".

يرافق البطل جوًّا من الاحتفاء وهالة من الإعجاب، ويثير الكاتب فينا شعورًا أن العالم الذي بناه ما كان يمكن أن يقوم دون حضور البطل الرئيسي: "فجأة انقطع مصطفى عن الضحك كأنه قد ضحك ليومه، وغده وكل سنوات عمره المقبلة، أحزن الجميع واستثار الجميع فقالوا ما قالوا وأولوا ما أولوا، حتى تضاربت الأقوال. النساء عللن ذلك بالعين "اللي ما صلت على النبي" وآخرون عللوا ذلك بالحسد، وآخرون شغلوا أنفسهم بغرابة الحدث ".

إن القوة التي يتمتع بها البطل هي إيمان الناس بمقدراته، هذا الإيمان يعتمد أساسا على الأسطورة التي هي مصدر وجوده كمخلص من العلل والمعضلات، ولولا هذا المجتمع المؤمن لما تسنى له القيام بدوره الفاعل، ولكن يبدو أن هذا الإيمان الأعمى به لم يمنحه قوة إلهية ولم يؤمن له مصدر البقاء. في قصة "ذو الضحكة الذهبية" يقدم المؤلف نهاية مؤثرة، فعندما يهزم البطل لا نرى أي شيء يحدث على الإطلاق وكأن شيئًا لم يكن. أما قصة "الطائر الأخضر" فتحمل في طياتها كثيرا من التفاؤل والأمل وتؤكد على ضرورة الموافقة على ما تأتي به الأقدار، إن انتظار الخير هو انتظار المخلص الذي يتطلب تفهما عظيما فلا يمكن التوقع متى يتحقق الأمل: " ولم يأت القادري، الكئوس ظلت فارغة في مجلس الشباب، ولم تعد أم سعد فراشة صغيرة تدور وتحط عند كل الأبواب، وتزغرد عند كل منعطف. وفي الشارع العمومي – جلست أم سعد تفكر، وساد حارة الوفاء صمت وسكون رهيب ".

يأخذ البطل الخارق صفة النبوة ويضفي عليه الكاتب صفة الطهر والقداسة والكفاح من أجل العدل ونشر نور الحق في الأرض، ويعيدنا إلى التاريخ الإسلامي ويقوم باستدعاء صور من صور رجالاته المشهورين وصراعهم ضد الباطل؛ ومن ذلك مقارنة بطل قصة "الأقفاص" المتمرد على الظلم حسين الطرشان بالحلاج: "وابتسم حسين الطرشان فسرت رائحة المسك والعنبر من فمه الطاهر، وبسمل من جديد، قال حسن الطرشان:

يا ابن عمي مابينك وبين الحلاج..

الزمن فحسب..

وأشياء أخرى..

الله وحده عالم بالمصير..

وهل ستعيد حكايته على العباد ؟

كالدورة الدموية، الحياة تدور.

عانقني يا ابن عمي فلن ألقاك، وداعا للطفولة !

بل قل مرحبا بالعدل وبالنور يضيء في الأرض.."

وفي قصة "زمن" من مجموعة "موت صاحب العربة" تنبعث في ذاكرة الحاج مظلوم مأساة عاشوراء والحسين بن علي حفيد النبي محمد ﷺ، فيندفع صارخا ضد الظلم وضد الجوع مندفعا في مظاهرة ضد الاضطهاد والاستعمار: "الحاج مظلوم تذكر عاشوراء والحسين ! "الظلم هو الجوع". قالها الحاج مظلوم...يسقط الظلم...!".

محمد عبد الملك يلجأ إلى التعامل مع المتناقضات، وهذا ما يعطي انطباعًا مؤثرًا في كثير من الحالات. في قصة "الحزن الأخرس" يركز المؤلف على جسد الإنسان ومواطن الضعف والقوة فيه، ويشدد على ثقل الهموم الشديد الذي يحمله الإنسان من جراء متطلبات الجسد في الحياة: "الشيء الأشد غموضا في الحياة أحيانا قاده ذلك الغموض إلى التفكير، لماذا هو الجوع ؟ ولماذا الآخرون الشبع ؟ في الشمس حين يقف وسط اللحامين الشبان وينادي الضحكة من أعماقهم. عجب ! ما هو ناموس الدنيا ؟ رآها صفراء نحيلة، ناعسة، متدفقة عيناها بالحزن الأخرس. كتفاها مثقلان بالسؤال. كتفاها الصغيران. كيف ستحمل الهموم ؟".

وفي أسلوب فريد يركز الكاتب على جمالية الجسد مظهرًا، في الوقت نفسه، ارتباط كامل أعضائه بأحاسيس النفس والروح، ومن ذلك وصفه أسرار جسد المرأة من خلال تعابير بديعية وكنايات وتشبيهات تجعل القارئ يعيش صورة واضحة المعالم: " شفتاها مثل عصفورين حطا فوق شجرة مهجورة، وعيناها تتسعان مثل مستنقع كبير ساخن خلف غابة موحشة، ورأى البكاء في عينيها، والألم، ونظرة بدت كفسحة السماء المليئة بغيم أسود مهاجر، وجهها والوسادة، صدرها يرتفع في شهيق وزفير مضطربين ".

ومع هذا لا يظهر المؤلف أي شيء بتفصيل دقيق، ويبتعد عن الصفات والأوصاف الزائدة، فتأتي تعابيره قصيرة ومختصرة، ولكنها شاعرية غنائية جدًّا وخاصة عندما يتعلق الأمر بالوصف التصويري لشقاء وكدح الإنسان أحيانا، وبشاعته أحيانا أخر. وغالبا ما يثير المقطع الوصفي؛ إما الإعجاب الشديد وإما

النفور، ونادرًا ما يكون محايدا في طرحه، وبهذه الطريقة يؤسس الكاتب مزاجا يؤدي إلى الاستغراق في التفكير أو الانفعال، الخوف أو الاشمئزاز: " جسده سيتحول إلى جيفة، وستخرج كل الأفاعي والجرذان من شقوقها وتشبع من لحمه".

في قصتي "الحزن الأخرس" و "الفزاعة" ترجح كفة التشاؤم والظلامية التي تبرز الإرهاق والعذاب رمزي المصير الإنساني. على سبيل المثال، لا يجد البطل الخائف، الذي يشعر أن القدر يهدده، لا يجد علاجا ناجعا للرعب المحيط به، ورغم ذلك نلمح شعاعا من الأمل الذي يعطي الشعور بالارتياح ويحد من وقع الألم لبعض الوقت، وبذلك يقيم الكاتب صرح النقيض الموازي للخوف المحسوس من البداية وحتى النهاية.

يقدم لنا محمد عبد الملك في أعماله عالما متنوعا من المؤثرات التي تطال قضايا محيطه، وفي الوقت نفسه يترك مسافة بينه وبين العالم المحيط ليشغلها أبطاله الذين يقومون بدور الوسيط بينه وبين العالم. وكل ما يقدمه في الحقيقة هو تسجيل لرؤية الشخصيات المتخيلة التي صنعها بنفسه. إن المؤلف يعرف بما يجري من أحداث ولكنه يبقي نفسه مستترا، ويقتصر دوره على توجيه الأبطال كما في قصة "الغزاة" أو قصة "النهر يجري". وأحيانا ينأى الراوي بنفسه بعيدًا عن تعامله البارد مع الشخصيات مدخلًا نظرته الذاتية كما في قصة "البئر" عند وصف البطلة الرئيسة: "إن صغرها يبدو في نحالة الوجه وحركات يدها الصبيانية وعدم انتظام مزاجها وضحكاتها الطرية، وخلف العينين الضيقتين رقدت غابة من البراءة والطهر لم تستطع نداءاتها الرخيصة إسكاتها. كانت عيناها ثائرتين وهي عندما تقول "تقدموا أيها الرجال.." فإنها كانت تناديهم "يا سفلة...".

في قصص محمد عبد الملك نلمس مظاهر أشكال متعددة ممزقة، لكنها في نهاية الأمر تساهم في خلق وتقديم نص ذي صيغة واحدة. ففي قصة "النهر يجري"، على سبيل المثال، يكون العالم التمثيلي ممزقا إلى قطع أشبه ماتكون بمكعبات متناثرة يمكن تركيبها لتصبح لوحة واحدة نستوعب معناها كاملًا، وهذا البناء المتقطع الأوصال يجعل القارئ يضيع في غموض النص والشكل، ولكن من خلال استيعاب الصور الرمزية والإيحائية، يمكن للمتلقي أن يفهم تدريجيا معنى العمل كاملا. ونلاحظ هنا التقنية التي تسمح بتعددية المحاور التي تخلقها شخصيات "النهر يجري" الثلاث:

النهر، الخمر، ومحمد، وهذا ما يجعل الحبكة تصبح ذات أبعاد ثلاثة فعلا.

تبين أعمال محمد عبد الملك كيف يمكن للقاص أن يقدم صورة صادقة وغير مباشرة للعالم المعقد وطرق استيعابه المختلفة، يثبت أن بساطة الأسلوب لا تمنع من خلق بنى فنية متعددة الأبعاد، ولا يمكن أن تتحدد بمحاكاة مبسطة للواقع الذي قد يبدو ظاهريا أنه غير معقد. محمد عبد الملك كاتب ملتزم ومرهف الإحساس يشعر بكل الظواهر الاجتماعية المؤذية وغير العادلة في مجتمعه، يتفكر في مغزى وجود الإنسان وعلاقته بمحيطه؛ فالتطور الحضاري، الذي غير الكثير من معالم حياتنا، أدى إلى انحطاط الأخلاق وتلاشي الطاقة الإبداعية في حياة الفرد.

تبئير المكان في رواية
(تحت سقف واطئ) لنذير جعفر

د. ولات حسن محمد
ناقد من سوريا

يلعب المكان دورًا محوريًّا في رسم ملامح الشخصية الروائية في الرواية الحديثة، ومن خلال علاقة كل منهما بالآخر (المكان والشخصية) من جهة، وعلاقتهما معا بالحدث الروائي من جهة ثانية يشحن الروائي نصه بالدلالات والرؤى المتنوعة بتنوع تلك العلاقات:" فالمكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد؛ كالشخصيات والأحداث والرؤى السردية " (1).

في روايته (تحت سقف واطئ) يقدم نذير جعفر شخصياته (المثقفة) الموسومة بالقلق والعبثية والتمرد عبر ما يدور بينها من حوارات تتمحور حول مسألتين رئيستين، سارتا في خطين متوازيين على طول المساحة السردية للنص الروائي: تدور الأولى حول الأحداث الدامية ومسئولية الأطراف المختلفة عنها، وتتمحور الثانية حول قضية الشعر وما يتصل بها من التزام وعدمه، ومسألة الكلاسيكية والحداثة والفن للفن والفن للمجتمع...إلخ، فتتكشف عبرها العوالم النفسية والفكرية لتلك الشخصيات. من هذه الزاوية يمكن النظر إلى المكان في هذه الرواية بوصفه محرّضًا للشخصية لتعبر عن قلقها وتوترها وعبثيتها وانتمائها، وليساهم ـ تاليًا ـ في انكشافها من الداخل، وبوصفه ـ من جهة أخرى ـ فضاء تنعقد فيه العلاقة بين الشخصية والحدث الروائي؛ لنكون بالنتيجة أمام تبئير للمكان حيث تتجلى فيه رؤى الشخصيات وأحلامها، ثم رؤية الرواية ذاتها. ومما ساعد المؤلف (وكذلك الشخصية الروائية) على هذا التبئير المكاني هو تعددية الرواة أو تعدد الأصوات الراوية، مما أتاح للشخصية أن تتحدث عن

علاقتها بالمكان والأحداث والشخصيات كما ترغب وبما ترغب هي.

يتمظهر المكان الروائي في (تحت سقف واطئ) من خلال مجموعة من الفضاءات: القلعة، الغرفة، المقهى/ الحانة / المطعم، الشارع، السجن،القبو، حلب (بوصفها وطنًا) ومونتريال (بوصفها مغترَبا). هذه الأمكنة تكشف أحيانًا عن الطبيعة القلقة والعبثية والتائهة للشخصية الروائية، وأخرى عن وجهة نظرها تجاه الحدث والمكان نفسه. ولذلك من الصعب سبر الشخصيات ووجهات نظرها، وتاليًا وجهة نظر الرواية، دون سبر علاقتها بالمكان الروائي الذي يسميه عبد الملك مرتاض (الحيز) ويشبهه بـ:" خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها...تحب، إن أحبت، عليه، وتكره، إن كرهت، من خلاله"(2). وهذا ما يكاد يؤطر علاقة الشخصية بالمكان في الرواية الراهنة، وذلك عبر التشكيلات التالية:

القلعة/ الملكة: ترهين الذاكرة

إذا تجاوزنا العنوان ذا الطابع المكاني بامتياز سنرى أن البداية الروائية مكانية بامتياز أيضا، فبعد أن يقدم الراوي (سعد) لقارئه وصفًا سياحيًّا لأسواق حلب التي يمر بها في طريقه إلى القلعة بصحبة صديقته (رؤى)، تتقدم (رؤى) ذاتها لتقرأ المكان من حيث ذاكرته التاريخية والثقافية: "... وعلى يسارنا ضريح ياقوت الحموي، وعلى يميننا بيت المتنبي، ومن هنا مر سيف الدولة إلى قتال الروم، ومن الساحة المقابلة انطلقت حملة صلاح الدين لمقارعة الصليبيين، وهناك دوت الحناجر بصوت واحد: الله أكبر الله أكبر، في أول تظاهرة ضد الفرنسيين، وتذكرني بجماليات وتشكيلات العمارة الحلبية قائلة: أصغِ إلى رنين الحجر، إلى حفيف التاريخ..." ص7-8. هنا يغدو المكان حاملا الذاكرة الحضارية للمدينة من خلال استحضار ياقوت الحموي والمتنبي وسيف الدولة الحمداني وصلاح الدين الأيوبي والمظاهرات ضد الفرنسيين، وكذلك تشكيلات العمارة الحلبية، ومعبّرا عن الارتباط الوجداني بالمكان من خلال عبارات مثل (رنين الحجر - حفيف

التاريخ). ولأن (رؤى) ابنة حلب وعاشقتها ولأنها مثقفة وواعية فهي قادرة على قراءة المكان بهذه الصورة.

استحضار التاريخ اتكاء على المكان يتجلى - كذلك - في قراءة سعد للقلعة / الملكة، حين يمزج بين أحداث متخيلة (مفترضة) وبين إحساسه الراهن بالمكان ذاته:"... وانحدرنا في دهاليزها المعتمة والمخيفة إلى "بئر الدم" الذي كان يقضي فيه غزاتها وخصومها، وحتى عشاقها نحبهم، حفاة عراة جياعا. فتناهت إلى أسماعنا أصوات الخيول وهمهمات الأسرى..." ص8. من الواضح أن الراوي هنا يمدّ المكان التاريخي الأثري بشحنة دلالية آنية تتساوق مع حالته الشعورية الراهنة حين يصغي من خلاله(المكان) إلى استغاثات المظلومين والمقهورين عبر الأزمنة، تلك التي ستشبه - فيما بعد - استغاثات شخصيات الرواية ذاتها؛ فالراوي - هنا - يفصح عن نفسه للقارئ عبر تقديمه إحساسه بالمكان ورؤيته له، رغم أنه مكان أثري تاريخي يفصله زمن بعيد عن زمن الحكاية وعن زمن الراوي / الشخصية.

اللافت في المقطع السابق - كما أسلفت - مزج الواقعي بالمتخيل؛ فالراوي لا يكتفي بوصف مشهد القلعة كما هو، بل يُعمِل خياله حتى يجعل من المكان صفحة مقروءة، أو مكانًا ما زال ينبض بالحياة، فيقوم مع صديقته بمغافلة الحراس وسرقة المفاتيح، والدخول إلى مخدع الملكة، ثم (ومن باب التخيل أيضًا) يستمعان إلى أصوات الخيول واستغاثات المظلومين. الراوي لا يتغيى بهذا الوصف المكاني إبهار القارئ بهذه الصورة الجميلة للقلعة ولتفاصيل الأمكنة الأخرى فقط، بل يحاول فتق ذاكرة المكان وقراءة ما بداخلها واقعًا، من خلال سرد مشاهداته للأسواق التي يمر بها مع صديقته (رؤى)، وتاريخيًّا، من خلال استرجاع الشخصيات والوقائع التاريخية التي ملأت ذاكرة المكان منذ قرون مضت؛ كل ذلك لتحقيق أمرين: **الأول**: ربط ماضي حلب بحاضرها وتأكيد عراقتها وجمالها، **والثاني**: وضع القارئ في صورة مسرح الأحداث الجارية أو التي ستجري لاحقًا، ورسم خلفية المشهد الروائي مكانيًّا؛ فالمكان هنا(القلعة والأسواق) يتعدى دلالته الوصفية

الصورية إلى كونه علامة حضارية ماضيًا وراهنًا، وأن ما يليق به هو أن يبقى كذلك، لا أن يغدو مسرحًا للعنف والدم. من جهة أخرى، يكشف الوصف المكاني هذا عن ثقافة (رؤى) ومعرفتها بتاريخ مدينتها حلب وحبها لها واعتزازها بها، وهو ما سيوظَّف روائيًّا فيما بعد عندما ترفض - بداية - قرار والدها إرسالها إلى كندا لإبعادها عن الأجواء المشحونة بالتوتر.

الغرفة، المقهى/ الحانة/ المطعم والشارع: الشخصيات تبحث عن ذواتها

الدائرة التي تتحرك فيها شخصيات الرواية محصورة - تقريبًا - بين غرفة السكن، حيث تجتمع في سهرات روتينية (سهرات أصدقاء)، وبين نزولها إلى مقهى أو حانة أو مطعم، ثم خروجها (غالبًا آخر الليل) إلى الشارع، ثم العودة إلى الغرفة في آخر المطاف، هذه هي الأماكن التي تضبط إيقاع حركة الشخصيات والتي تجري فيها الأحداث المفصلية في الرواية، وهي ذاتها التي تكشف حالة التمرد والقلق والعبثية التي يعيشها أولئك الشباب.

الغرفة

الغرفة يستأجرها الطالب الجامعي القادم من خارج مدينة حلب، وهي - كونها غرفة واحدة - تشير إلى نوع البؤس المعيشي لدى ساكنها؛ فالطالب يقضي فيها كل مستلزمات حياته من أكل وشرب ونوم واستقبال وسهر ودراسة، لكن الرواية تقول ذلك ولا تقدم الكثير عن الصورة الداخلية لتلك الغرفة، بل تركز على كونها ملتقى الأصدقاء الذين يتحاورون فيها حول الأحداث الجارية والشعر، تلك اللقاءات والحوارات التي تأتي - غالبًا - عفوية غير مخطط لها مسبقًا، **يقول سعد**: " استقبلني بشير بحفاوته المعتادة، في غرفته الغرائبية التي تتناثر فيها الكئوس المليئة والفارغة والمنافض والصحف والكتب، فيما تغطي جدرانها الملصقات والشعارات السياسية، والقصائد وبعض الرسوم الكاريكاتورية لناجي العلي، وكلمات الأصدقاء وتواقيعهم النافرة..." ص 13-14. وفي سياق آخر:"... فتحت الباب مرحبًا، ثم دخلوا لنجلس جميعًا في غرفتي الصغيرة الباردة، وفي الحال اعتذرت من (س) لعدم وجود

مـدفأة لـديّ في هـذه الليلـة الـشتائية..." ص29.

غرفة بشير تقدم شخصيته من الداخل؛ فتناثر الكئوس الفارغة والمليئة والمنافض تدل على الجانب العبثي والتمردي فيها، بينما تبرز الشعارات والملصقات وكاريكاتوريات ناجي العلي على جدران الغرفة - الجانبَ الفكري والثقافي في تلك الشخصية. أما غرفة سعد فهي صغيرة وباردة ولا توجد فيها مدفأة، الأمر الذي يشير إلى حالة الفقر والعوز التي يعيشها؛ حيث يجعل نذير جعفر المكان يتحدث عن الشخصية ويكشف عن دواخلها، بدل أن يتحدث عنها الراوي، وبلغة مختلفة. ربما هذه هي سمة الرواية الجديدة التي تصف الأثاث وطريقة توزيعه في المكان عندما تريد الحديث عن الشخصية، بدلا من وصف الشخصية ذاتها كما في الرواية الكلاسيكية؛ لأن " وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لاغنى عنه: فهنالك أشياء لايمكن أن يعرفها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه "(3). وهي تقنية يستخدمها المؤلف غير مرة ومع أكثر من شخصية في هذه الرواية.

ثمة غرف كثيرة لمجموعة من الشخصيات في هذه الرواية (سعد، بشير، خلدون، رؤى، شاهو...)، وهناك غرفة المشفى التي يعالج فيها سعد فتتحول إلى مكان للحوارات والمناقشات أيضا، رغم أن غرفة المشفى لا تتسم بخصوصية الغرفة الشخصية (البيتية)، مما يشير إلى أن الأمر ملحّ وضاغط على شخصيات الرواية ولايحتمل التأجيل، وأن الأحداث الجارية باتت جزءًا رئيسيًّا من حياة الناس، وأن (الغرفة) – كمكان – باتت مقترنة بمثل هذه الحوارات حتى لو كانت في مشفى. الأمر ذاته يحدث في غرفة الضيوف في منزل أهل خلدون عندما يدعو أصدقاءه إلى سهرة ص65. فالغرفة بذلك تكشف عن دواخل الشخصية الموسومة بالعبثية والتمرد والحلم (ومنها وجهات نظرها)، وعن صورتها الخارجية (الفقر والغنى)، وتصبح حيزًا تعبر فيه عن ذاتها كما تشاء.

المقهى/ المطعم/ الحانة

غالبًا ما تنتهي اللقاءات بين الأصدقاء (في إحدى تلك الغرف) إلى النزول إلى

مقهى أو مطعم أو حانة أو إليها جميعًا وبالتالي في ليلة واحدة، حيث يتم التطرق ثانية إلى الموضوعين المذكورين مع تناول وجبة خفيفة أو شرب النبيذ، ولذلك ثمة أسماء كثيرة للمقاهي والحانات والمطاعم: (مقهى القصر، مقهى الموعد، حانة أبي باسيل، حانة أبي آكوب، حانة ومطعم حنا كعدي، مطعم العندليب، كافيتريا النخيل)، ولكن أهمها يبقى(مقهى القصر) الذي يجعله المؤلف عنوانًا لأحد فصول الرواية في إشارة لا تخلو من دلالة بالتأكيد.:" ولأن المقهى يؤمه القضاة والمحامون في الصباح الباكر، ثم يتلوهم الأطباء والمهندسون، فالأدباء والمدرسون المتقاعدون، فقد كانت هناك وجبات دسمة طوال اليوم للتلصص وسماع الأخبار ووجهات النظر..." ص57. المقهى ـ هنا ـ يخرج عن أدائه الوظيفي المألوف، أي: عن كونه مكانًا للعب والتسلية وتزجية الوقت وشرب الشاي مثلًا؛ ليتحول إلى ملتقى المثقفين للتداول في ما يجري، وبذلك يكون المقهى امتدادًا للغرفة من حيث الأداء الوظيفي روائيًّا. ولذلك ثمة علاقة وثيقة تربط شخصيات الرواية بالمقهى، فمثلا عندما يتعذر البقاء في مقهى القصر لسببٍ ما كما حدث في تلك الليلة (حادثة إطلاق نار في المقهى) لا يذهب أولئك الشباب إلى بيوتهم، بل ينتقلون إلى مقهى العندليب ثم إلى حانة أبي باسيل:" وهناك بقينا حتى آخر الليل، ولم يكن قد بقي أحد سوانا، فخرجنا كعادتنا إلى الشوارع نتسكع " ص59 – 60.

هذا التلازم بين السهر في الغرفة أو المقهى/ المطعم / الحانة والخروج إلى الشوارع للتسكع يتكرر في غير مشهد من هذه الرواية، حيث تكون الشوارع خالية إلا من أصواتهم وتصرفاتهم وعربدتهم أحيانًا، وكأنهم ينتقلون من ممارسة حرية القول (في الغرفة والمقهى) إلى ممارسة حرية الحركة (في الشارع)؛ فبعد سهرة جمعت سعد ورياض وبشير ورؤى وحامد، وبعد شرب ما يكفي من نبيذ وحوار حول الأدب يقول سعد:

" ومع إشراقة الفجر تسللنا بهدوء إلى الشارع، ومضينا إلى حي (الجديدة) نتسكع في بعض الأزقة الحجرية القديمة التي تروي حكايات العشاق والغزاة والحالمين، عابرين من بيت وكيل نحو ساحة الحطب،

حتى انتهينا إلى مقهى القصر، فرحب النادل نمر بقدومنا..." ص82.

في المقبوسين السابقين يغدو الشارع مكانًا مكملًا للغرفة لإظهار الجانب العبثي أو المتمرد أو الحالم في شخصيات الرواية حيث تمارس ما يحلو لها من عربدة وتسكع، حينما تشعر أنها المالك الوحيد للشارع بسبب خلوه ـ تقريبا ـ من الناس في مثل هذا الوقت (آخر الليل وأول الفجر). وهنا يحمّل الراوي المكان رؤيته هو من خلال عبارات مثل (الأزقة الحجرية القديمة التي تروي حكايات العشاق والغزاة والحالمين) التي تعبر عن ذاته العاشقة والحالمة راهنًا (كما فعل عند وصفه للقلعة). تنتهي هذه الحركة الدائرية للشخصيات في المكان بذهاب كل منهم إلى غرفته التي غالبًا ما تنهي المشهد أو الحركة بممارسة الجنس مع صديقة أو حبيبة: "... كانت رؤى تفوح إثارة بكل ما فيها، فاحتضنتها ورحتَ تعزف ألحانك على أوتار جسدها الفائر حتى خمدت نيرانكما..." ص60، لتصبح الغرفة مرة أخرى مكانًا للتعبير عن الذات، أو لتفريغ ما فيها من شحنات ضاغطة.

الأمكنة الثلاثة (الغرفة، المقهى والشارع) تتخلى في هذه الرواية عن وظائفها التقليدية، بوصفها مكانا للراحة والنوم (الغرفة)، أو للتسلية وقضاء الوقت (المقهى)، أو للانتقال من مكان إلى آخر أو للتسوق (الشارع)، لتغدو -جميعا- تعبيرا عن التوهان والضياع وعبثية الحياة حينًا، وحينًا تغدو فضاءات تبحث فيها الشخصيات عن حريتها أو عن ذواتها الضائعة، وكأنها ـ عبر هذه الأمكنة ـ تحاول رفع السقف الواطئ الذي ترزح تحته، و ـ ربما ـ لهذا عندما تبعث (رؤى) برسالة إلى سعد من كندا تخصص الجزء الأكثر حميمية من حديثها عن المقهى والشارع والغرفة كما نلاحظ في هذه العبارات من تلك الرسالة: " سعد: نباتات المعرفة والناي/ الغيم وصراع الطبقات/ .. ولحظة مقهى/ كلهم أنت ، كلما جلسنا في مقهى أو مطعم تذكرتك، وكم تمنيت لو كنت معي ، أما زلت تجلس في مقهى القصر وتسهر في مطعم حنا كعدي مع الوغدين اللذيذين رياض وبشير ؟ اشتقت إلى غرفتك ، إلى الساحات والحدائق والأسواق القديمة ، ها

أنا أجلس وأرسم حلب، هنا مررنا أنا وسعد ، وفي ذلك المقهى تخاصمنا ، أدخل القلعة معك..." ص130-131. هذا المقتبس ـ الطويل نسبيًّا ـ من رسالة رؤى يوضح ذلك الحضور الكثيف للمكان (الغرفة، الشارع، المقهى والمطعم، والقلعة) في حيوات شخصيات الرواية، ويشير بجلاء إلى ما تمثله تلك الأمكنة في وجدانات تلك الشخصيات حتى أصبح كل منهما جزءًا من الآخر.

هذا التواشج العميق بين الشخصية والمكان هو جزء من تبئير المكان روائيًّا على مستويين: **الأول**: جعل المكان شخصية روائية تؤثر وتتأثر بغيرها من الشخصيات، **والثاني**: الكشف عن مدى تعلق شخصيات الرواية بالأمكنة التي تجد فيها الحب والسكينة والاطمئنان (وهو يمثل تعلقها بالوطن) هربًا من الزمن الذي جار عليهم جميعًا، والذي تصفه رؤى بـ(الزمن الموحش) في إشارة إلى عوالم رواية حيدر حيدر التي تحمل العنوان ذاته. فرواية الأصوات المتعددة كما يقول أحد النقاد تتسم بالصراع بين المكان الثابت والزمن المتغير الذي يجور – غالبًا – على المكان الذي ينحفر عميقًا في وجدان الإنسان، ولا يقبل بسهولة أن يطرأ عليه تغيير ما.

وهكذا تظل الرواية تعزف على إيقاع شبه متكرر للمكان تمثّل في التنقل بين الغرفة والمقهى / الحانة والشارع، ثم العودة إلى الغرفة مرة أخرى، لكن هذا الإيقاع يبدأ بالتغير بعد اعتقال كل من فاضل السرحان وصديقته (لبنى) وهروب (رؤى) إلى كندا ووفاة والد سعد، حيث تبرز أمكنة روائية أخرى تمثلت في: السجن ومونتريال وضفاف نهر الخابور، وتبدأ الأمكنة السابقة (الغرفة والمقهى والشارع) بالانحسار.

السجن: دلالة عكس المألوف

إضافة إلى دلالاته التقليدية (كونه مكانًا للعقوبة أو للتعذيب) يتخذ السجن في (تحت سقف واطئ) بعدًا آخر أكثر عمقًا ودلالة حينما يتحول إلى مكان لإقامة حفلة خطوبة سجين (فاضل السرحان) وسجينة (لبنى)، الحبيبين اللذين لم يتسنَّ لهما ذلك خارج جدران السجن؛ ليغدو السجن مكانًا لتبادل رسائل الحب وفتح نوافذ الأمل وليس العكس. تقول لبنى بعد أن تلقت

رسائل غزل من فاضل السرحان داخل السجن: "وقد كسرت تلك الرسائل حاجز الخوف والصمت، وبدا لي من خلالها أن السجن ليس في الجدران العالية الكتيمة التي تفصلنا عن العالم، بل في انعدام التواصل مع من نحب، وعندما يصبح هذا التواصل ممكنًا، فإن تلك الجدران تبدأ بالتآكل تدريجيًّا حتى تنهار" ص 114. هذا الإحساس (أو الوعي) المختلف بالمكان (السجن) يكشف عن شخصية (لبنى) القوية الواعية التي يتغلب عندها الحب على جدران السجن التي تبدو ـ عندها ـ غير ذات قيمة،وهذا ما يدفعها إلى الموافقة على طلب فاضل السرحان خطبتها من أخيها من داخل سجن الرجال، وبذلك بدأت نساء السجن بممارسة طقوس تجهيز العروس من حف وتنظيف وتزيين، وبالتالي تحويل المكان (السجن) إلى صالة احتفال.

من مؤشرات هذا التغلب للإرادة على المكان (أو تطويع المكان) تبادل الرسائل بين سجن الرجال وسجن النساء عبر مصرف المياه (البالوعة) الواصل بين المهجعين، وكأن شخصيات الرواية تريد القول إننا يجب أن نعيد تشكيل المكان وتشكيل رؤيتنا له بما يتوافق مع رغباتنا وإراداتنا، لا أن نتعامل معه كما رُسِم له مسبقًا، وإن إحساسنا بالمكان يتوقف على وعينا به وعلى زاوية الرؤية التي ننظر منها إليه. فالسجن هنا يتحول من كونه فضاء ضيقًا لمنع ممارسة الحياة إلى فضاء رحب لممارسة الحياة والزواج والإنجاب؛ إشارة إلى ضرورة استمرار الحياة مهما كانت المعوقات، وإلى أن أولئك المسجونين لا يبحثون إلا عن الحياة ذاتها، وهذا ما تؤكده لبنى:" كيف لا أوافق، فالحياة ينبغي ألا تتوقف، بما أن الأمهات يلدن في السجون فمن حقنا أن نحتفل فيها بخطوبتنا " ص 168. وبذلك يتحول السجن من كونه مكانًا لقتل الحياة إلى كونه مكانًا لبعث الحياة، ومن حيز لحجز الحرية إلى فضاء لممارسة الحرية (كالغرفة والمقهى والشارع) تتصرف فيه الشخصية كما تشاء؛ سعيًا منها ـ كما في الأمكنة الأخرى ـ إلى رفع السقف الواطئ الذي يشكل الدافع المشترك الأعظم، وربما الأوحد، لكل تصرفاتها على طول الزمن الحكائي.

القبو أو تحت سقف واطئ: تحجيم دلالة المكان في العنوان

النزول إلى القبو كان مصير السجناء والسجينات عقابًا لهم على احتفالهم وغنائهم، حيث جُمِعوا في مكان واحد في قبو التحقيق ذي السقف الواطئ، وطُلب منهم -بعد ضربهم - تنفيذ الرقصة الروسية: "هل جرب أحدكم الرقص تحت سقف واطئ؟ أعني الرقص في قبو محكم الإغلاق وهو مكتوف اليدين والقدمين، وفوق رأسه سجان الموت يذيقه من العذاب " ص 172. في هذا الفصل يعود الراوي (فاضل السرحان) إلى عنوان الرواية صراحة؛ ليقدم إجابة عن السؤال الذي يطرحه القارئ منذ البداية على العنوان ذاته: ما المقصود بالسقف الواطئ؟، وما الذي يجري تحت هذا السقف؟، حيث يأتي الجواب في المقتبس السابق على النحو الآتي: إن المقصود بالسقف الواطئ في العنوان هو سقف قبو التحقيق، وإن الحدث الذي يجري تحته هو الرقص (التعذيب). وبهذا تكون الرواية قد حجّمت -دون قصد - الدلالة المفتوحة للعنوان وقصرتها على الرقص تحت سقف قبو التحقيق؛ فالقارئ على مدى 171 صفحة واستنادًا إلى طبيعة الأحداث ومواقف الشخصيات قد يئوّل العنوان على النحو التالي: السقف الواطئ هو سقف طموح الشخصيات الروائية وسقف أحلامها وتطلعاتها وحريتها، وهذه الشخصيات تتحرك (تحت) هذا السقف الواطئ، ولذلك من الطبيعي أن تعاني ما تعانيه من فقر وغربة وعبث وتوتر.

هذا الانفتاح الدلالي للعنوان الذي يتيح للقارئ فتحه على تأويلات متعددة، قابَلَه السرد الروائي بإغلاق لهذه الدلالة حينما حدده بالرقص التعذيبي تحت السقف الواطئ لقبو التحقيق، فلو لم يذكر الراوي العنوان صراحة في هذا الفصل، ولو اكتفى بوصف أساليب المعاقبة داخل القبو، أو بوصف القبو مكانًا للعقوبة لشكّل ذلك سقفًا آخر من السقوف العديدة الواطئة التي أشرت إليها آنفًا، وليس السقف الواطئ الوحيد كما أوحت الرواية في هذا الفصل، حيث بدا العنوان وكأنه لا يتعالق إلا مع هذا المشهد من النص الروائي، أو كأن نذير جعفر أراد تبئير الدلالة الروائية كلها في هذا المشهد (أو هذا المكان / القبو) من خلال

ربطه بالعنوان صراحة، وهو ما لم يقصده بالتأكيد.

حلب ومونتريال: حب وانتماء

حلب هي الفضاء الذي يجري فيه الحدث الروائي، وهي المدينة التي تنتمي إليها معظم شخصيات الرواية، وحين يقوم والد (رؤى) بإرسالها إلى كندا ـ حيث يقيم أعمامها منذ سنوات ـ تتقدم (مونتريال) مكانًا روائيًّا مقابل المكان الأول (حلب)، ليحمّل المؤلف المكان رؤية أخرى عبر المقابلة بين إحساس الشخصية تجاه كل من المكانين / المدينتين.

في اليوم الثاني من وصولها تقوم رؤى ـ برفقة عمها ـ بجولة استكشافية في أنحاء مختلفة من مدينة مونتريال. ورغم انبهارها بالكثير مما في هذه المدينة، سرعان ما تكتشف أنها غريبة عنها، وتبدأ بمقارنتها بحلب: " بدوت في تجوالي غريبة في المكان والزمان، لاشيء يربطني بهذا العالم الجديد، بل إن حالة من الرفض والعداء المتبادل سرعان ما نشأت بيني وبينه !. أين حلب من هنا ؟ " ص 107. بهذه المقارنة بين المدينتين / المكانين وإحساس الشخصية تجاه كل منهما تقوم الرواية بتبئير مسألة الانتماء وحب هذا الانتماء، فرغم ما تعانيه رؤى في مدينتها لاتستطيع العيش خارجها،: " أليس السجن القريب منك أرحم من المنفى البعيد ؟ " هكذا تخاطب والدها في يومها الثاني بعيدًا عن حلب.

الجدير بالذكر أن (رؤى) كانت معترضة على قرار والدها بإرسالها إلى كندا، وأن والدها ـ كذلك ـ أرسلها على مضض، وعشيقها سعد قاطعها بسبب رضوخها لطلب الأب، والأب ذاته ـ وفي زمن سابق ـ رفض أكثر من مرة دعوة أخيه بالقدوم للإقامة في كندا؛ لأن المكان عند كل شخصيات الرواية هو حب وانتماء، وإخلاص لهذا الانتماء.تقول رؤى في رسالتها:" اشتقت ، إلى الساحات والحدائق والأسواق القديمة وكل وردة وذرة غبار في أزقة حلب وبيوتها وحواريها ، ويظل قلبي يحوم حولكَ وحول حلب..."ص131. إن الفضاء المفتوح والمنفتح والجميل (مونتريال) لا يُشعر (رؤى) بالراحة؛ لأنها بعيدة عمن تحب، بل تفضل عليه السجن القريب من الأحبة كما تقول لوالدها ولسعد، وهذا يجعلنا نسترجع موقف (لبنى)

في السجن (ومن السجن) حيث كانت تحتفل وترقص؛ لأنها كانت قريبة من الحبيب -فاضل السرحان- (المسجون أيضًا)، وبالتالي تكون الرؤية التي يبشر بها نذير جعفر المكان ـ هنا ـ على هذا النحو: رغم كل شيء، مدينتي حلب القريبة من الأحبة أحب إلى قلبي وأجمل من مونتريال البعيدة عنهم.

تركيب

تشتغل (تحت سقف واطئ) حينًا على المكان الروائي بوصفه شخصية روائية تؤثر في الشخصيات الأخرى وتتأثر بها، وحينًا بوصفه الكاشف والمعبرعن العالم الداخلي للشخصية النفسي والرؤيوي. هذا الاشتغال يتم وفق آليات تشكيل روائية للمكان تتلخص في الآتي:

1 ـ جدلية المغلق والمفتوح: تتحرك شخصيات الرواية بين مكانين أحدهما يفضي إلى الآخر بالضرورة: الأول مغلق، وهو الأكثر حضورًا ويتمثل في (الغرفة، المقهى، المطعم، الحانة، السجن وقبو التحقيق...)، و الثاني مفتوح، وهو الأقل حضورًا ويتمثل في (الشارع بالدرجة الأساس ومدينة حلب ومدينة مونتريال). المكان المغلق بكل أسمائه السابقة تتخذه الشخصية حيزًا تمارس فيه حقها في التعبير عن ذاتها شعورًا ورؤية، وقد تتخذه وسيلة للتعبير عن قوة إرادتها كما حصل في السجن (قصة حفل الزفاف وإرسال الرسائل عبر بالوعة المياه)، أما المكان المفتوح (الشارع) فيكشف عن الجانب العبثي والمتمرد في الشخصية الذي يعبر عنه الراوي في أكثر من مناسبة بكلمة (رحنا نتسكع في الشوارع)، حيث تمارس الشخصية في الأول حرية القول وفي الثاني حرية الحركة، كما جاءت المقارنة بين حلب ومونتريال للتعبير عن حب الشخصيات لحلب وتعلقها بها.

2 ـ جدلية المكان والزمان: معظم جلسات الشباب في الأماكن المغلقة (الغرفة، المقهى، الحانة...) تتم في الليل، واستكمالًا لذلك سيكون خروجهم إلى المكان المفتوح (الشارع) في أواخر الليل وأوائل الفجر؛ ربما لأن ساعات الليل الهادئة أكثر التصاقًا بداخل الإنسان، ويكون فيها أكثر قدرة على التعبير عن ذاته وعن مكامن نفسه المتمردة والحالمة.

3 ـ تحمّل الشخصية المكان التاريخي (القلعة) - إضافة إلى بعده الجمالي والحضاري - بعدًا نفسيًّا ورؤيويًّا يتساوق مع ذاتها الحالمة راهنًا، وبذلك تكون للمكان بكل دلالاته وتشكلاته هيمنة واضحة على أشخاص هذه الرواية وأحداثها، ولا يمكن لدراسة كهذه الإحاطة بجوانبها كافة.

الهوامش:

1ـ حسن بحراوي: الفضاء الروائي ـ ملاحظات من أجل بحث، الفكر العربي المعاصر، بيروت ع 76ـ77، ص30.

2ـ عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1998، ص 185.

3ـ ميشيل بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت / باريس، ط3، 1986 ص53.

مكانة لويس ماسنيون من الاستشراق

د. فراج الشيخ الفزاري

في معنى الاستشراق

الاستشراق (Orientalism) هو ذلك التيار الفكري الذي تمثل في الدراسات المختلفة عن الشرق الإسلامي، والتي شملت حضارته وأديانه وآدابه ولغاته وثقافته. أما المستشرقون فهم الباحثون الغربيو الأصل الذين يشتغلون بموضوع حضارات الشرق ذات اللغات الشرقية وغالبها إسلامية كما قال بذلك جاك بيرك.

ولقد أسهم هذا التيار في صياغة التصورات الغربية عن العالم الإسلامي ، معبرًا عن الخلفية الفكرية للصراع الحضاري بينهما.

وتتفق معظم المراجع بأنه من الصعب تحديد بداية معينة للاستشراق، فالبعض يرجع البدايات إلى أيام الدولة الإسلامية في الأندلس حيث بدأ الغرب يهتم بالحضارة الإسلامية نتيجة التأثير المباشر لهذه الحضارة في أوروبا ، إلا أن البعض يؤرخ للاستشراق بأصوله المنهجية عام (1312) ، عندما صدر قرار مجمع فيينا الكنسي بإنشاء عدد من كراسي اللغة العربية في عدد من الجامعات الأوروبية.

أما تداول المفهوم بالصيغة المتعارف بها حاليًا، فإنه قد ظهر في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر وقد أدرج رسميًا في قاموس الأكاديمية الفرنسية عام 1839، إلا أن إنجلترا بدأت باستخدام (اللفظ) منذ العام 1779.

ويختلف العلماء المسلمون حول الاستشراق وفائدته للحضارة العربية والإسلامية ، فمنهم من يعتقد بأن المستشرقين ما كانوا إلا جواسيس خدموا بلادهم بدعوى العلم ، ولم يستفد العالم الإسلامي من جهودهم شيئًا، وهناك من ينكر هذا الزعم ويعطي المستشرقين أكثر من حقهم باعتبار أن لولا جهودهم العلمية وبحوثهم في الكتب القديمة والمخطوطات وتنقلهم بين البلاد من أجل العلم والمعرفة ، لضاعت العديد من المؤلفات العربية والإسلامية ذات التفكير والتأليف في شتى ضروب المعرفة.

أما الطائفة الثالثة من العلماء، فقد ذكروا أن للاستشراق فوائده ومضاره، وأن الأمر مرتبط بشخصياته وما ترمي إليه، فقد تسعى طائفة منهم إلى العلم والبحث فيه، وقد تسعى طائفة أخرى لمآرب أخرى للنيل من العرب والمسلمين، ولهذا لا يجب أن تعمم الأحكام حول الاستشراق والمستشرقين. وتذكر كتب التاريخ الإسلامي العديد من المستشرقين الذين عملوا من أجل الحق والبحث العلمي الموضوعي، وكانوا منصفين في دراساتهم. من هؤلاء (هاديران ريلاند) أستاذ اللغات الشرقية في جامعة أوترشت بهولندا فقد كتب (الديانة المحمدية) في جزأين باللغة اللاتينية، وقد كان منصفًا وقد أزعج ذلك الكنيسة المسيحية التي سارعت بإصدار فتواها وتحريم تداول هذا الكتاب.

هناك أيضًا (يوهان ج.رايسكه) المستشرق الألماني الذي اتهمته الكنيسة بالزندقة لموقفه الإيجابي من الإسلام وهناك (سلفستر دي ساس) و(توماس أرنولد) الإنجليزي و(غوستاف لوبون) و(زيجريد هونكه)، وغيرهم من العلماء المعتدلين الذين كتبوا عن الحضارة الإسلامية والعربية بتجرد العلماء.

وفي الجانب الآخر: هناك من أساء للعرب والمسلمين، وكان تعصبهم الديني واضحًا ضد المسلمين، منهم: المجري اليهودي (جولد زيهر) الذي كتب (مذاهب التفسير الإسلامي)، ولكن في الحقيقة هناك بعض الكتاب المسلمين من يعتقد بأن (جولد زيهر) كتب مؤلفات أخرى أنصفت العرب والمسلمين وهناك (جون ماينارد) الأمريكي المتعصب، كان صحفيًا ماكرًا استطاع التسلل والكتابة في مجلة (الدراسات الإسلامية) و(كينيث كراج) الذي ألف كتاب (دعوة ومئذنة)، وغيرهم من العلماء الغربيين.

وسوف نتعرض في هذا المقال إلى المستشرق الفرنسي (لويس ماسنيون)، ونترك الحكم إلى القارئ الكريم عن مدى إسهاماته العلمية وآثارها بالنفع أو الضرر على الحضارة العربية الإسلامية.

ولد المستشرق الفرنسي المعروف لويس ماسنيون في باريس عام 1883م، ويعد رابع ثلاثة من أعظم المستشرقين الذين كتبوا عن الحضارة العربية والإسلامية، والثلاثة الآخرون هم: الألماني (تيودور نيلدكه)، والإيطالي (كرلو الفونسو نلينو)، والمجري (جولد تسيهر)، ولكنه امتاز عليهم جميعًا بنفاذ نظرته وعمق استنباطه وقدرته على الاستنباط والنظر في التيارات المستورة ومعرفة ما وراء المذاهب الظاهرة والأفكار

من خفايا وأسرار ، كما تصفه بذلك بعض المراجع.

ولئن عرف ماسنيون بدراساته المتميزة في التصوف الإسلامي وهو ما يأخذه عليه بعض المتشددين من العلماء ، إلا أنه في ذات الوقت قد عني بالآثار الإسلامية مع اهتمام بارز بكل المشكلات العصرية في البلاد الإسلامية، وبتاريخ النظم الاجتماعية في الإسلام ، بجانب الدراسات الفلسفية والعلمية التي أولاها رعاية شديدة.

كان والد (لويس ماسنيون) فنانًا ممتازًا فقد درس أولًا الطب ، ولكنه عدل عنه إلى الفن واشتهر خصوصًا بفن النحت عامة ونحت الجبس خاصة ، كما اشتهر في الأوساط الفنية في باريس في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بأعماله المتميزة ، وكان لهذا أثره في تنشئة ابنه الذي نشأ نشأة عقلية فنية، وبقي تذوق (لويس ماسنيون) للفن والفن الإسلامي منه بخاصة من العلامات البارزة في إنتاجه الروحي ، وله في ذلك إسهامات رائعة.

بعد الثانوية التحق لويس ماسنيون بالمدرسة الوطنية الشرقية الحية وهي المدرسة التي شهدت تخرج أجيال متلاحقة من المستشرقين الفرنسيين والأجانب ، ولا تزال هذه الكلية قائمة في باريس وتؤدي رسالتها العلمية.

كانت أول صلته ببلاد الشرق عام 1901 عندما رحل إلى الجزائر ومراكش، ولكن صلته بمصر كانت عام 1906 عندما عين عضوًا في المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ، ومنها بدأ أبحاثه الأثرية والإسلامية.

كان يجيد العربية التي تعلمها في جامعة السوربون ومن ثم في المدرسة الوطنية للغات الشرقية الحية ، وقد حاول خلال فترة وجوده بمصر أن يندمج في الحياة العامة المصرية فكان يلبس الملابس الوطنية ويتجول بين العامة كأنه واحد منهم ؛ حتى يكتسب المزيد من إتقان اللغة العربية، والتعرف على الحياة العربية، بكل اختلافاتها الشعبية.

للمستشرق الفرنسي لويس ماسنيون العديد من المؤلفات التي كتبها عن الحضارة العربية والإسلامية ، وسوف نشير هنا إشارات عابرة لبعضها ، والتركيز بشكل خاص على البعض الأخر حسب الأهمية.

كان أول إعجاب ماسنيون بالتصوف الإسلامي عندما قرأ أشعار لفريد الدين العطار، فلفت هذا نظر ماسنيون وبدأ

يعجب بـه إعجابًا شـديدًا جعلـه يكـرس معظم دراساته العلمية له.

كانت أول دراسة علمية جادة لـه نـشره لكتاب (الطواسين) عام 1913 م ، حيث أورد النص مع الترجمة الفارسية ، ثم بدأ يجمع النصوص ويحقق الكثير منها ، ويعني بكل ما يتصل بنشأة التصوف الإسلامي ويوسع دائرة البحث حتى تشمل معظم الصوفية السابقين له.

ومن أعماله العلمية البارزة الأخرى اهتمامه بدراسة المذهب الشيعي ، ، ولـه في ذلك العديد من المؤلفات والتحقيقات ، وأهم ما كتبه في ذلك عن مكانة السيدة فاطمة بنت الرسول صلى الله عليه وسلم عند الشيعة ، كما شغل نفسه في السنوات الأخيرة من عمره بدراسة مطولة عن أهل الكهف ، نشرها في مجلة الدراسات الإسلامية عام 1955 ، حيث استوعب في المقال قصة أهل الكهف في الإسلام والمسيحية ، وجمع وثائق عنها وصورًا وآثارًا.

ورغم مسيحيته التي ظل متمسكًا بها كاعتقاد ديني راسخ ، إلا أنه كان كثير الاستشهاد في أقواله بالآيات القرآنية وما فيها من حكم وعبر، وكذلك بالأحاديث النبوية ، وكان يردد في حياته وباستمرار بعض الآيات من سورة الجن وسورة الشورى حيث يقرأ من الأولى ﴿لَن يُجِيرَنِي مِنَ ٱللَّهِ أَحَدٌ﴾ [الجن:22] ومن الثانية: ﴿ يَسْتَعْجِلُ بِهَا ٱلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ بِهَا ۖ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ مُشْفِقُونَ مِنْهَا وَيَعْلَمُونَ أَنَّهَا ٱلْحَقُّ ﴾ [الشورى:18] . **وقيل**: إنه كان يردد الآيات الأخيرة وهو على فراش المرض الذي مات فيه.

ورغم كل ذلك لم يسلم ماسنيون من الاتهامات وبأنه كان عميلًا يعمل مستشارًا في وزارة المستعمرات الفرنسية لشئون شمال أفريقيا ، وقد سافر إلى الشرق لأداء مهمته الدينية -حيث كان مبشرًا- ومهمته السياسية ، وقد نجح في المهمتين ، واستطاع أن يقوم بترجمة عدد كبير من كتب الصوفية من الذين فارقوا جادة الطريق.

وسوف نعرض بإيجاز هنا ثلاثة نصوص تم اكتشافها مؤخرًا ، كان المستشرق الفرنسي قد كتبها للإذاعة الفرنسية عام 1932م ، وهذه النصوص جاءت بالعناوين التالية:

(الرياض والجوامع في الإسلام) و(الأرابيسك) و(القرآن الكريم).

يقول في النص الأول الذي يدور حول المسجد وعناية المسلمين به وما يلعبه من دور في حياة المسلم..

يقول: (لكي تتقاسموا معنا المفاجأة والسحر الذين نشعر بهما عند ولوجنا مناخ الثقافة الإسلامية عبر بوابة الصحراء الأفريقية والعربية، علينا أن نزور أولًا الواحتين اللتين تخفيهما هذه الصحراء؛ لاستراحة العين ولسلام الروح: الروض والجامع. الفكرتان على أي حال في اللغة العربية متلازمتان، ففي المدينة حيث الرسول (صلى الله عليه وسلم) مدفون يسمى الروضة الشريفة أي: الحديقة والمفهوم الإسلامي عن الحديقة يذهلنا بثباته ودوامه حيث المعنى واحد في القاهرة أو دمشق أو بغداد أو مراكش.

هذه الحديقة تتكون حين نمتلك قطعة من الأرض حيث نحيي مربعًا في الصحراء نجلب الماء إليه، داخل سور عال، فوقه لا يمكن للفضول أن يعبر إلى الداخل، نعثر على غرس من الأشجار، كلما تقدمنا من المحيط باتجاه المركز تتزاحم أكثر فأكثر.

الجامع الذي هو مكان العبادة العام للمسلمين، يلفت نظرنا باختلافه عن مكان العبادة عند المسيحيين، أي: الكنيسة، حتى لو استخدم بناؤه المواد التي تستعمل في بناء الكنيسة والعناصر الخاصة بالزخرفة. وقد كان الجامع في البداية مفتوحًا على السماء ونحن لا يمكن أن ندخل الجامع إلا بعد أن نكون قد مررنا بمغسل من أجل استكمال الدخول في الصلاة. هنا كرسي للحديقة، غير أن هذا الكرسي المتحرك يوجد في مكان أمامي ذلك أن على المؤمنين الجالسين في صفوف متوازية مثل الجنود - أن يحتفظوا طوال الصلاة بأنظارهم مركزة على جهة محدودة، هي مشكاة محورية تسمى القبلة تحدد وجهة مكة، وهي مكان التضحية المخصصة للفداء منذ زمن سيدنا إبراهيم -عليه السلام-. وإذا ما كانت الأبواب مزخرفة مثلما هو الحال عادة، أو كانت فقرات العقد المخصصة للقباب بالتعاقب داكنة أو مميزة - فإن الصحن يظل عاديًّا مجردًا دون تماثيل، تجعل من جماليات الحياة الدنيا صلة الوصل التي ترفع روح العابد إلى ربه الواحد، ذلك تمثيل الوجه البشري المحرم، ووحدها الخطوط العربية التي تجري عبر الحيطان، محتفية بطريقة صارمة ومتصلبة.

أخيرًا: مكان الناقوس في الكاتدرائية، هناك المئذنة التي ترتفع، ومنها ينبثق الصوت الإنساني نفسه معوضًا البرونز الجامد، داعيًا إلى المواعيد الخمسة للصلاة، كل الاهتمام مركز عن طواعية واختيار في هذا الأسلوب المجرد، باتجاه القبلة، رمز توجه القلب نحو الواحد الأحد.

وفي نص (الأرابيسك) يقول ماسنيون: "في البنايات الأخرى عدا الجامع، في المعمار

المدني للقصور والبيوت الخاصة ، يكون الديكور - خاصة ديكور الجدران - أقل خضوعًا للقواعد الصارمة ، فالديكور الفني الإسلامي لا يحاول البتة تقليد الخالق في أعماله من خلال التضاريس وحجم الأشكال ، غير أنه يوحي بها ، وذلك عبر عرض هش غير مكتمل بائد مثل حجاب ، يبرز ببساطة ، واستسلام رائق المرور العابر لكل ما هو فان ، وكل شيء فإن ماعدا وجه الله - مادة الفنان لينة متواضعة دون ما كثافة، وهي عبارة عن: الجص ، ومسحوق الرخام والزخرفة ، وتتضمن ترصيعات وليست نقوشًا ناتئة.

إلى جانب الأرابيسك الذي من مسحوق الرخام نجد الفسيفساء ، وعندما تكون الجدران مغطاة نجد أيضًا زرابي وبسط ، هذه الفسيفساء وهذه الزرابي (سجادات) والبسط تطبق مبدأ فنيًا يمكن أن نسميه: مبدأ شعار النسب".

أردنا من عرض هذا النص أن نبين بأن ماسنيون بجانب اهتماماته العلمية ، فقد اهتم أيضًا بالعمارة الإسلامية ، وقد كان لأبيه أثر في هذا الاهتمام – كما أشرنا – حيث كان الأب من التشكيليين الباريسيين المتميزين.

أما النص الثالث والمهم ، فقد كان بعنوان (القرآن الكريم) ، يقول ماسنيون: "لكي نحاول فهم تأثير القرآن الكريم المكتوب باللغة العربية والذي جعل من اللغة العربية لغة حضارة بالنسبة لمئات الملايين من الناس علينا أن نشير إلى خصائص النحو العربي واللغات السامية. واللغة العربية في حد ذاتها تخثر وتكثف بصلابة معدنية ، وأحيانًا بشفافية البلور ، الفكرة التي تريد أن تعبر عنها دون أن تتنازل أمام ضغط الموضوع المعني بالأمر بإيجازية وحكمية متقطعة ومرتجة ، تنبثق الفكرة من الجملة مثل الشرارة من حجر الصوان ، والخط العربي نفسه يؤكد هذه الكثافة وهذا الإيجاز.

النص القرآني يقدم نفسه كنص أنزل من الله تعالى على الرسول (صلى الله عليه وسلم)، ولأن الرسول قدم الرسالة السماوية فإنه ظل دائمًا وابدًا يؤكد أن الشكل الأدبي للقرآن الكريم هو الحجة القاطعة للوحي ، ومعجزة في الأسلوب تسمو على جميع المعجزات الأخرى، وقد قدس الرسول محمد (صلى الله عليه وسلم) وجميع المسلمين من معاصريه ومن بعده القرآن الكريم كشكل راق للكلمة الإلهية، وعندما انقسم أصحابه ، وقامت الفتنة بينهم إلى حد

أنهم رفعوا السلاح وتأهبوا للاقتتال ، كان كافيًا لواحد من الأطراف المتنازعة أن يرفع عاليًا نسخًا من القرآن الكريم فوق السيوف في صفين لكي يحصل على هدنة أفضت إلى تحكيم بين علي ومعاوية إنه – القرآن – الوسيط الوحيد الذي يلجأ إليه لمعرفة القدرة الإلهية ، والنص القرآني بسوره التي عددها (114) ، وبآياته المحكمات ، باق كما هو منذ أربعة عشر قرنًا، وهو يعتبر أساس الشرع الموحى به لدولة عالمية.

فنون تشكيلية



إعداد

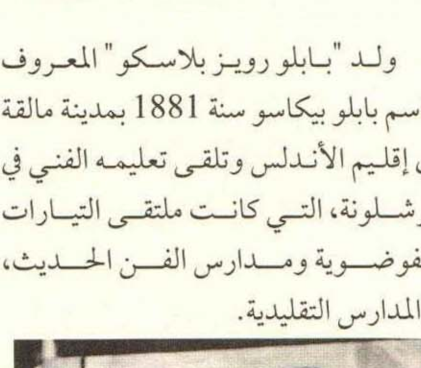
المبارك الغروسي

المغرب

من روائع الفن العالمي

كيف رسم بابلو بيكاسو لوحته الأشهر الغرنيكا؟

ولد "بابلو رويز بلاسكو" المعروف باسم بابلو بيكاسو سنة 1881 بمدينة مالقة في إقليم الأندلس وتلقى تعليمه الفني في برشلونة، التي كانت ملتقى التيارات الفوضوية ومدارس الفن الحديث، والمدارس التقليدية.



الرسام العالمي بابلو بيكاسو

يسجل مؤرخو ونقاد الفن أن مسيرة بيكاسو الفنية عبرت عبر مراحل ومذاهب متعددة وغنية قبل ولوج عالميته المميزة ومدرسته التكعيبية، فقد جرب في بداياتها المواضيع والتقنيات التعبيرية وكانت لوحاته الأولى تمثل مشاهد اجتماعية وواقعية (لوحات الراقصات، العاهرات، ومدمني الخمر)، وقد استلهم فيها دروس ما قبل التعبيرية، إلا أن بداية بيكاسو مع التعبير التكعيبي تعود بالأساس إلى مؤثرين أساسيين: أفكار الرسام بول سيزان الذي اهتم بالحجم الطبيعي، ثم اكتشافه للمنحوتات الزنجية وخصوصًا الأقنعة

الأفريقيـــة بخـــصوصياتها التـــشكيلية والتعبيريـة، وتعـد لوحتـا (نـساء عاريـات) و(آنسات أفنيـون) المعروضـتان في متحـف الفن الحديث بنيويورك - من أهم الأعمال التـي أظهرتـا هـذه النزعـة الجديـدة التـي ستفرض وجودها لترسم لـه سبيل دخـول التكعيبية، فكـان ذلـك بداية القطيعةالكلية مـع التـصوير الأكـاديمي والكلاسـيكي، فأعلن بيكاسو في الآن نفسه، عن ميلاد نمط تعبيري جديد اسمه: التكعيبية Cubisme. كانـت تجربـة قـضاها بيكاسـو رفقـة صـديقه جـورج بـراك في إعطـاء وتقـديم الأشياء في صـورة مبسطة وجعلهاعلى شكل مجسمات هندسـية تـروم منحهـا وجودهـا الفيزيـائي الملمـوس، بعيـدًا عـن أسـاليب وتقنيـات المنظور التقليدي.

تأثر بيكاسو -كذلك- بنظريات فرويد في علـم الـنفس؛ حيث رسـم خـلال سنوات مجموعـة مـن اللوحـات التـي تثبـت صـورًا قاسـية وفظـة مـن الكـوابيس والوسـاوس المجونية كما تعبر عنه (لوحة نساء عاريات)، وكـذلك لوحتنـا الغرنيكـا التي لا تخلـو مـن هذه الأبعاد الكابوسية اللاشعورية.

كيف رسم بابلو بيكاسو لوحته الأشهر الغرنيكا؟

كـان بـابلو بيكاسـو قـد تلقـى عرضًـا في بدايـة سـنة 1937 للمـشاركة في المعـرض العـالمي في بـاريس، فتفـرغ لـشهور لإنتاج لوحات صغيرة عن الطبيعة الميتة أو تصوير شخصيات مثل دورا أو مارية تيريزا، لكنه في أبريـل مـن العـام نفسه سينزل على العالم -كالـصاعقة- خـبر قـصف قريـة الغرنيكـا، وسيقرأه بيكاسو من خلاله جريدة لوسوار في الثلاثـين مـن أبريـل، فثـار قلبـه وعقلـه الإسبانيين، فبدأ في معمله الباريسي رسمه منذ الأول من مايو لتخرج اللوحة في الرابع مـن يونيـه، عرضـت اللوحـة في الجنـاح الإسباني للمعرض العالمي فهز العمل الخالد أعماق ووجدان الجمهور..



اللوحة الأشهر لبابلو بيكاسو الغرنيكا

تتضمن اللوحة ست شخصيات وثلاثة حيوانات: حصان وثور وطائر يخبط جناحيه ببعضهما، كلهم أسارى الفضاء المغلق. على المستوى الأول للوحة يرقد على الأرضية المبلطة رجل صريع ما زال يقبض في يده سيفه المكسر، وتبدو وكأن زهرة تنبت

وتنمو فوق قبر المحارب. على يسار اللوحة تحمل امرأة طفلها الميت ورأسها مقلوب إلى الخلف، وفي الجهة المتابلة امرأتان ترفع الأولى يداها في إشارة يأس، وبعينين رسمتا على شكل دمعتين وجبين مجعد على شكل نجمة، فيما تنظر المرأة الثانية بعينيها إلى السماء وركبتاها إلى الأرض. إنها أجواء ليل بينما ينشر مصباح كهربائي مباشرة فوق رأس الحصان ضوءًا يعمي الأبصار، في حين يصل من جهة اليمين نور حقيقي من شمعة يحملها ما يشبه العفريت أو الجني، فالساعد التي تحمل هذه الشمعة ممتلئة بالقوة، فهل هي من ستلقي الضوء على المجزرة...؟

تغيب الألوان عن لوحة الغرنيكا بل هناك تأكيد على الأسود والأبيض والغاية من وراء هذا الاختيار ليست صعبة الإدراك. إن بيكاسو في هذه اللوحة لا يصف الحدث التاريخي بل يدين الظلم والقسوة من خلال لغة تشكيلية جديدة. غايته هي نقل ورسم القلق والرعب والذهول والغضب، فالغرنيكا أكثر تعبيرًا من الصور المنشورة وأكثر تأثيرًا وجرحًا من التقرير الموثق، الغرنيكا تلخيص لكل الحروب، فبعد المعارك يبقى هناك يأس الناجين الذي عليهم أن يتعلموا كيف يعيشوا مع الموت، كيف السبيل إلى تصوير آلام الفقد والمآتم؟ وقع اختيار بيكاسو على النساء الباكيات، ويعلل اختياره هذا بأن: "النساء آلات للمعاناة والألم. فكن موضوع الغرنيكا".

كان بيكاسو معاديًا للفاشية فأقسم ألا تعرض لوحته في إسبانيا ما دام الجنرال فرانكو على قيد الحياة، فوجب الانتظار لعام 1981 لتصل إلى إسبانيا حيث تم بناء قاعة خاصة لتستطيع استقبال آلاف الزوار الذين حجوا لمشاهدة هذه اللوحة العلامة.

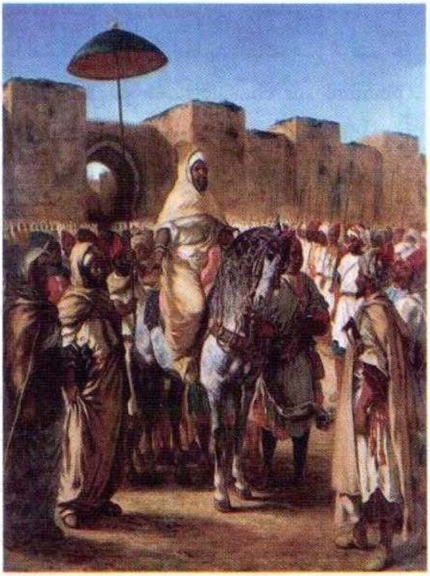
الفن التشكيلي المغربي

(حين تكون المحلية سبيلاً لبلوغ العالمية)

يقول الناقد الفني إبراهيم في مقاله "منظور الفن المعاصر في العالم العربي" - المنشور ضمن كتاب (الخيال المتوسطي)-: "إن تاريخ لقاء الشعوب العربية بالغرب في إطار الظاهرة الاستعمارية لم يقتصر على زعزعة أنساقهم الاجتماعية بل رؤيتهم وكذلك للعالم، فكان بروز الرسم كشكل تعبيري تبناه العرب مرتبطًا بإنشاء مجال فني مستقل، أي: أن الفنان أصبح مبدعًا مفردًا صاحب وضع اجتماعي خاص، ومرتبطًا كذلك بظهور سند تعبيري وإبداعي جديد: هي اللوحة"

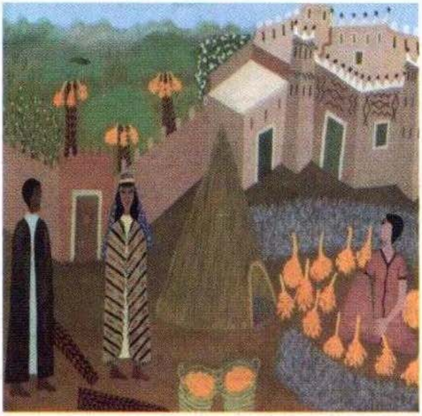
نورد في البدء هذا الرأي النقدي والفكري لنقدم لما ذهب إليه النقاد المؤرخون للحركة التشكيلية في المغرب الذين ربطوا تطورها بتطور العلاقة مع الغرب والامتداد الاستعماري - الفرنسي والإسباني بالخصوص-، ويحددون انطلاقتها في مرحلةبدايات التغلغل الاستعماري الإسباني والفرنسي في المغرب عند مطلع القرن العشرين، فجاءت هذه البدايات والخطوات الأولى للفن التشكيلي المغربي باعتباره -كذلك- وليد العلاقة بالثقافة والحداثة الوافدتين وصدمة اللقاء بهما. عرفت هذه الفترة ظهور ما اصطلح على تسميته "المدرسة الكولونيالية" -كانت معها الرسوم الأولى للفنانين المغاربة ترصد المشاهد الريفية والغريبة (طبعًا كما كانت ترصدها العين الوافدة الغريبة عن الواقع المغربي). وبفعل الاحتكاك بالفنانين الإسبان في الشمال والفرنسيين في منطقة الحماية الفرنسية- عرفت الفترة بروز رسامين عصاميين سيمارسون هذا الشكل التعبيري الجديد القائم على الرسم على المسند الحامل للوحات(peinture sur chevalet)، شكلوا الرعيل الأول لفنانين ينهجون التصوير المباشر والساذج معتمدين على التقنيات المكتسبة من خلال ذلك الاقتراب من الفنانين الأوروبيين، وناقلين من خلالها مشاهد الحياة الاجتماعية المغربية (وهم في ذلك ينحون منحى الفنانين الغربيين -الإسبان والفرنسيين- الذي رافقوا الوجود الاستعماري في المغرب، فبعد الظاهرة الاستشراقية التي شكل المغرب بالنسبة لها فضاء مستهدفًا من قبل العديد من الرسامين الأجانب الباحثين عن الضوء والشمس (دولاكروا وماتيس وكاموان وغيرهم) كانت اللوحات التي يلتقطها الفنانون الأوروبيون للحياة في البلدان المستعمرة ذات بعدين: أولهما: الاغتراب في حياة الشعوب المستعمرة، والانتباه لأنماط عيشها المختلفة وأذواقها وعاداتها المغايرة؛ أما البعد الثاني: فكان استخباريًا ومعرفيًا بالأساس، اعتمدته الآلة الاستعمارية لرصد ثقافة الأهالي ورصد جغرافية الأمكنة والساكنة للاستعانة بمعطياتها في مشاريع الاستيطان والسيطرة العسكرية والإدارية والاقتصادية والثقافية. كان الرسامون الذي تقدموا الحركة الاستعمارية يرصدون معالم الطريق لتغلغلها قبل ظهور التصوير الفوتوغرافي وقد استمرت هذه النزعة التصويرية في الرسم والتشكيل لفترة ليست

بالقصيرة ووصلت إلى ما بعد الاستقلال، ومن أهم ممثليها الفنانين محمد ابن العربي الرباطي الذي ينسب له كثير من نقاد الفن أول لوحة صباغية مغربية (1861-1939) والذي عرف بـ"مصور طنجة" ويؤرخ الرسم الصباغي الذي نفذه عام 1910 لبداية التصوير اليدوي بالمغرب.، ومعه أسماء أخرى كالدريسي وابن علال..



لوحة سلطان المغرب محاطًا بحرسه أوجين دولاكروا

ولابد من الإشارة في إطار الارتباط بين التشكيل المغربي والحضور الأوروبي أن هناك أسماء كثيرة تدين للأجانب المقيمين بالمغرب في بروزها على الساحة التشكيلية الوطنية والدولية: فمحمد بن علال مدين لجاك أزيما، ومولاي أحمد الدريسي لفويك)، وأحمد بن إدريس اليعقوبي للروائي العالمي بول بولز. وقد عرضت أعمال مولاي أحمد الدريسي بمتحف الفن الخام بسويسرا وفي بلدان أوروبية أخرى كثيرة، فيما عرضت أعمال اليعقوبي بقاعة بيتي بارسونز، أحد أفخم الأروقة الأمريكية بنيويورك.



لوحة جمع التمور للفنان العصامي ابن علال من الرعيل الأول للرسامين المغاربة

بعد مرحلة التأسيس التي أطلقها فنانون عصاميون خارج الدرس الأكاديمي جاءت مرحلة ثانية تتمثل في ظهور التعليم الأكاديمي للفنون التشكيلية في المغرب منذ سنة 1945 بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة بمدينة تطوان -عاصمة الحماية الإسبانية لشمال المغرب آنذاك-، وبعدها مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء الواقعة تحت نفوذ الحماية الفرنسية سنة 1905، وهما المؤسستان اللتان ستخرجان مدرستين فنيتين كبيرتين، الأولى: متأثرة بالفن والمدرسة الإسبانية، والثانية: تستلهم في أغلبها النماذج الفرنسية، لكن المستقبل سيجعلهما يتلاقحان في مدرسة مغربية ألفت بين النزعتين. مدرسة تطوان وهي من المدارس المشهورة وطنيًا ودوليًا كان يديرها الرسام الغرناطي ماريانو بيرتوتشي- 1945، وقد تابع الكثير من خريجيها أبحاثهم الأكاديمية وأكملوا تعليمهم في إسبانيا بالخصوص، نذكر أهمهم: محمد شبعة، وأحمد بنيسف، والمكي مغارة، ومحمد الدريسي، وغيرهم، أما مدرسة الدار البيضاء فكان على رأس إدارتها الفنان الفرنسي جاك ماجوريل- 1950. ولج إلى المدرستين بعض الفنانين العصاميين المؤسسين كما

ولجها بعض الفنانين الجدد حيث ستشهد الحركة الفنية المغربية مرحلة الدراسة الأكاديمية والانتقال إلى إسبانيا وفرنسا وغيرهما لاستكمال الدرس الفني، فتأثر كثير من الفنانين بالمدارس الأوروبية الرائجة وخاصة ذات البعد التجريدي على الطريقة الطليعية الغربية وهو الأمر الذي تجسد في أولى لوحات الجيلالي الغرباوي (1930-1971).



لوحة الدخول الرسمي لخليفة السلطان إلى تطوان الفنان الإسباني ماريانو برتوشي

لكن سرعان ما كان للتطورات التاريخية تأثيرها على الفنون التشكيلية خصوصًا مع ظهور حركة التحرر والمطالبة بالاستقلال وتصلب شوكتها بشكل صاحبه الكثير من الوعي بالذات وبضرورة إثبات الأبعاد الوطنية، فشهد المغرب موجة عديدة من الفنانين الذي حاولوا الاشتغال على مجموعة من الموضوعات والتقنيات والمواد المرتبطة بتربة الوطن، وعاد العديد منهم إلى التقليد والأصول والتراث؛ ليستلهمه في أعماله الفنية قاطعًا بذلك مع الحركة الأولى التي تلت الدراسة والتي مالت إلى السير والعزف على نبرة التيارات الفنية الرائجة في السوق الفنية الغربية، فوجدنا فنانين يشتغلون على رصد الحركة المجتمعية، وفنانين يشتغلون على الخط العربي وحروفه وزخرفاتها وهندسات الفنون العربية مثل الفنانين: المليحي وشبعة، وكان هناك من اشتغل على المواد التقليدية من خزف، وحناء، ونحاس، والجلد مثل الفنان بلكاهية وغيرها مما ينبت من تربة البلاد. كما وجدنا منهم من استلهم رموز الثقافة الأمازيغية وعلاماتها من وشم وهندسة قروية ووجوه مميزة الملامح والرؤى على غرار الفنان الشرقاوي، وهناك من مزج بين رموز محلية وبين تجريد ممتد كالفنان القاسمي.

وسيستمر النفس نفسه بعد الاستقلال عندما اشتعلت الساحة السياسية والثقافية بروح النضال والوعي بقضايا العدل والتنمية والحرية حيث ستشهد معها التجربة التشكيلية في المغرب انطلاقة جديدة على مستويات الرؤية الفنية أو على مستوى التعبير، فالفنانون العصاميون منهم والمتمكنون من تكوين أكاديمي عميق في فرنسا أو إسبانيا -سينخرطون بقوة في الساحة الثقافية للتعبير عن المواقف والآراء ونقل ثقافة وطنية خاصة ومنفتحة، في ما يشبه نوعًا من الالتزام الفني. فكان أن التحق كل من محمد شبعة ومحمد لمليحي بفريد بلكاهية بمدينة الدار البيضاء وأسسوا حركة طليعية في الفن

أطلقوا عليها اسم: جماعة 65، أو جماعة فناني البيضاء وقد انضم إليهم فنانون آخرون من بينهم محمد حميدي، وكانت خلفية هذه الجماعة رد الاعتبار للفنون الوطنية؛ إذ دعت إلى تغيير الرؤى وإشراك الصانع التقليدي ومصاحبة "المعلم" في إنجاز لوحة تشكيلية ذات انفعالات ورؤى تؤثثها مسالك مجال الإبداع البصري. ونشطت هذه الحركة وتقوَّت بفضل شراكاتها مع جماعة مجلة أنفاس اليسارية التي كان يديرها الشاعر عبد اللطيف اللعبي إلى جانب أعضائها الطاهر بن جلون ومصطفى النيسابوري وعبد الكبير الخطيبي - انتهى إلى إنتاج العديد من الكتيبات المشتركة التي تجمع النصوص الشعرية والأعمال التصويرية المصاغة بتقنيات طباعية متنوعة كالحفر والسيريغرافيا.

كما تطورت بالتوازي مع هذه الحركة موجة تشكيلية أخرى كان تسائل الفن من أجل الفن بعيدًا عن كل بعد سياسي أو وطني، نتج عنها حركة متعددة لأشكال التعبير من أهم روادها أحمد الشرقاوي الذي اشتغل على العلامة والأثر في الثقافة الشعبية، وجيلالي الغرباوي الذي انتهج التجريد، وآخرون مثل: المكي مغارة وبنيسف المعروفون كفنانين تصويريين، والمليحي وشبعة وبالامين كفنانين تجريديين، والفنانة الشعبيبة طلال، التي جسدت ظاهرة النزعة الحلمية والفطرية وكانت أيقونتها الساطعة..

فكانت نتيجة هذه السيرورة بروز جيلين من الفنانين: جيل مرحلة الاستقلال الذي شهد مع الشرقاوي والغرباوي وبلكاهية والمليحي بروز فكرة الحداثة والمعاصرة حيث جرب أغلبهم أولًا مناهج وعوالم المدارس التجريدية الغربية الحديثة قبل العودة في مرحلة تالية إلى استلهام الأشكال والألوان والأنوار والمواد والأدوات المتأصلة من الثقافة والتراث المتنوع في المغرب، وذلك بغية الانطلاق بها إلى آفاق كونية أرحب وقد نجحوا إلى حد كبير في ذلك؛أما الجيل الثاني اللاحق بهم الذي أسسه أمثال الفنانين: ماحي بينبين الرسام والروائي الذي يعرض عبر أرجاء المعمور أقنعته التعبيرية وأجساده الممتلئة مادة وضوءًا، ويامو المشتغل على أسرار وحميمية أكثر - مشكلة عوالم غريبة نصفها غابوي ونصفها مائي.

يحاول الناقد الفني المغربي فريد الزاهي تلخيص الاتجاهات الفنية التشكيلية المغربية كما يلي:

الواقعية التشخيصية: ويمكن اعتبار محمد بن علي الرباطي رائدها الأول، وقد تطورت بالأخص في إطار ما عرف بمدرسة تطوان مع عبد الله فخار ومحمد السرغيني ومريم مزيان وحسن الكلاوي ومحمد بنيسف. وتعتمد الخطوات الفنية لهذا الاتجاه على نوع من المرجعية تغدو فيه الصورة محاكاة كلية أو رمزية للمرئي، واعتماد المعطيات الكلاسيكية من منظور وتناسق للألوان وتعبيرية مضمونية مباشرة. وبالرغم من الاهتمام الفكري والفني الذي حظيت به التجريدية بدءًا من الخمسينيات، فإن الواقعية ظلت تحافظ على وجودها ولا تزال تجد لدى الفنانين الشباب مرتعًا لها.



لوحة "المرأة الحمامة" لفنان مدرسة تطوان الأبرز محمد بنيسف

الواقعية الفنطاسية: وهي -مقارنة مع نظيرتها- لم تعرف إلا تجارب قليلة، ونجدها بالأخص لدى كمال بوطالب وعباس صلادي (1950-1993) ومحمد أبو الوقار وبوجمعة لخضر والعربي بلقاضي. وتعتمد هذه المقاربة الفنية على تحويل الواقع انطلاقًا من رؤية حلمية أحيانًا وسوريالية وعجائبية؛ بحيث إن الكائنات والفضاءات التشكيلية تغدو عبارة عن استيهامات وتهجينات شكلية خيالية كلية، وهي تمنح - كليًا أو جزئيًا - فضاءاتها من المتخيل الشعبي وثرائه الشاسع.

الواقعية "الساذجة": وهي أعمال أصحابها فنانون عصاميون، يتعاملون مع معطيات المرئي والمحسوس بنظرة فنية "بدائية"، تكشف عن متخيلهم الخاص والجماعي. وبالرغم من أن هذا التوجه شاسع وتختلف فيه المقاربات الفنية فإن أهم ممثليه هم مولاي أحمد الدريسي ومحمد بن علال والشعيبية طلال.

التجريدية التعبيرية: وكان انطلاقها مع أعمال الجيلالي الغرباوي، ثم تبلورت وتوطدت كاتجاه في لوحات ميلود لبيض وعبد الكبير ربيع ومحمد القاسمي ومحمد شبعة وفؤاد بلامين وبوشتى الحياني وغيرهم. وتمنحنا هذه التجربة تعاملًا منظوريًا مع الذات لاستكناه معطياتها الحسية والفكرية، باعتماد التعبيرية والغنائية والحركية اللونية والخطية. إن العالم هنا يتحول إلى حركات شكلية وخطوط وتعابير لونية تستوحي أحيانًا معطيات تشخيصية غير مرجعية.

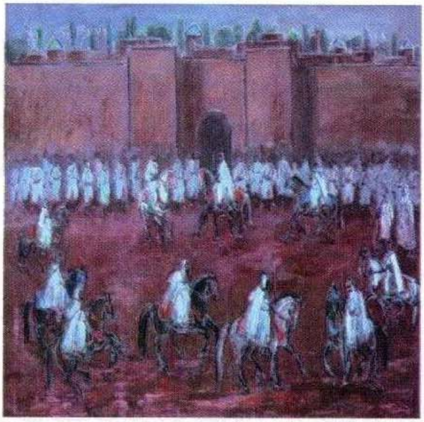
التجريدية الهندسية: وترجع أساسًا إلى الأعمال التي منح فيها أحمد الشرقاوي حظوة كبرى للعلامات والرموز المنتمية للتراث الشعبي، من وشم ورسوم زرابي تقليدية وغيرها. وقد أبانت هذه التجربة أيضًا عن غنى معطياتها في أعمال محمد المليحي المعتمدة على التمويجات، وفي أعمال محمد شبعة الأولى، وبالأخص لدى فريد بلكاهية الذي جعل الرموز والعلامات تخرج من الإطار التقليدي للوحة القماش وتدخل في نطاق بحث عميق في المواد المحلية السَّنَدية منها واللونية.

أهم أسماء الحركة التشكيلية المغربية

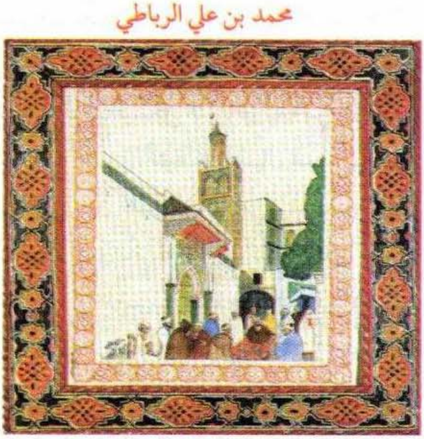
الأب المؤسس: الفنان محمد بن علي الرباطي(1861-1939):

فنان عصامي متميز يعتبره النقاد صاحب أول لوحة صباغية مغربية سنة 1910، تعلم مبادئ التشكيل على يد فنانين غربيين مستقرين بطنجة. نظم أول معرض لفنان مغربي في لندن منذ 1916 وبعدها في مرسيليا سنة 1918، كما كان أول مغربي يقيم رواقًا فنيًا ليشكل النواة لما تبعه من أروقة فنية تشكيلية أخرى. تنوعت أعمال محمد بن علي الرباطي بين الفن الإسلامي التقليدي والفن الأوروبي الذي تأثر به عبر (دولاكروى) و(ماتيس) اللذين زارا المغرب بحثًا عن النور والأضواء الشمسية، لتصبح زيارتها للمغرب، حدثًا كبيرًا أثرى من الناحية الفنية الساحة التشكيلية المغربية، لكن -رغم ذلك- تميزت أعماله عن أعمالهما برسم واقع المغاربة بشكل أدق، عبر معايشته العميقة لسكان المدينة العتيقة في طنجة، وهذا ما جعل للوحاته لمسة فنية مغربية أصيلة.

يقول عنه الناقد فريد الزاهي: "وإذا كانت أعمال الرباطي تتميز بكونها عبارة عن مشاهد من المعيش اليومي، فإنها رغم عصامية صاحبها تبتعد كثيرا عما عرف في ما بعد بالفن الفطري؛ ذلك أنها تعتمد الدقة في الخط والرسم ولا تخرق مبدأ المنظور، مما يجعلها قريبة من التصوير الاستشراقي الذي تدين له بالبنوَّة".



لوحة "التبوريدة" لرائد الفن التشكيلي المغربي محمد بن علي الرباطي



لوحة "الجامع الكبير" محمد بن علي الرباطي

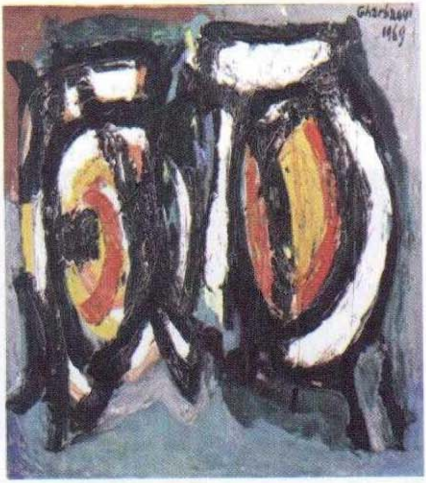
الجيلالي الغرباوي (1930-1971): الحداثة والتجريد الانفعالي

يعتبر الجيلالي الغرباوي رائد الحداثة التشكيلية في المغرب؛ إذ يتم التأريخ للفن التشكيلي التجريدي في المغرب بأولى لوحات هذا الفنان، كما ينظر إليه من ناحية أخرى على أنه فنان انفعالي ومطور لما يسمى "الشكل التجريدي الانفعالي" في المغرب عبر معايير فنية مدروسة. فمع ولادة هذه التجربة الجديدة ولد الفن التشكيلي بالمغرب في حداثته ومعاصرته وتأسس بالمغرب تصور جديد للممارسة التشكيلية ولمدلولاتها وعلاقتها بالواقع.

وتعتمد أعمال الغرباوي في مجملها على انسيابية الخطوط والأشكال وعنفها الحركي المتفجر بأحاسيس ودلالات برؤية جديدة للعالم. إن لوحاته ذات نفس تعبيري يجعل من الشكل واللون مطية تعبيرية مباشرة، تستبطن الواقع ولا تصفه، وتتفادى الحكائية بحثًا عن تعبير مركب عن الذات وهواجسها الرئيسية. وتنحو أعمال الجيلالي الغرباوي باتجاه التكثيف الدلالي والإدراكي المباشر للتجربة الوجودية،وكان المتتبعون يشبهونه بالفنانين: كلين وأوشتينغ، وغيرهما من مشاهير الرسم والتشكيل في خمسينيات وستينيات القرن الماضي. واعتبرت لوحاته وتشكيلاته تتميز بعنف يعكس قسوة عيش الفنان وحياته؛ حيث إنه قدم من البادية واحتضنه ملجأ للأيتام قبل الانتقال إلى فرنسا.



لوحة "تفتح" للرسام الجيلالي الغرباوي



لوحة تشكيل تجريدي "موسومة عيون الغضب" للفنان الجيلالي الغرباوي

وقد اشتغل الغرباوي أيضًا على فن تشكيلي آخر هوالنحت والحفر gravure رغم أنمنحوتاتهلم تحظى بالاهتمام الكافي وغطت عليها أعماله في الرسم

فريد بلكاهية : التقليد مستقبل الفن

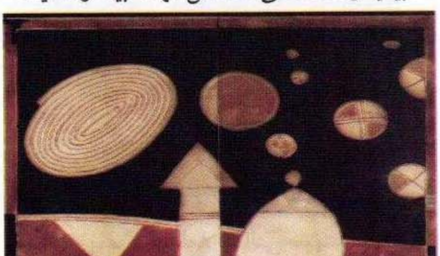
كان الفنان فريد بلكاهية يردد: "إن الحداثة لا تدرك إلا انطلاقًا من القيم العريقة". فعندما عين مديرًا لمدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء عمل على انفتاح درسها الأكاديمي على الفنون الشعبية والحِرف والصنائع والمشغولات اليدوية التقليدية وعلى إدماجها في المنظومة التعليمية، وهو في ذلك منسجم مع ذاته ومع فلسفته؛ إذ اعتمد في أعماله على صباغة نباتية ومعدنية الأصل كالحناء والكوبالت وقشر البرتقال مؤسسًا بذلك اختيارًا جذريًا حول طبيعة مواد الاشتغال والتشكيل. يستعمل بلكاهية -أساسًا- في عمله الحناء، ويؤكد على بعد استعمالها في كامل الثقافة المغربية، وهذه الممارسة الشاملة للجسم المجتمعي برمته تجعلها ذات دلالة في قلب اللوحات.

أنجز بلكاهية سلسلة أعمال سماها "أيدي"، كناية عن الجسد الإنساني، إحداها: تمد نحو المشاهد بشرتها المغطاة بعلامات عديدة ترسمها الحناء وأخرى: بسواد غامق. ترتبط الحناء عند بلكاهية أساسًا بتزيين المرأة وتلتصق مباشرة بجلدها تكون معها علامة احتفال واحتفاء بجمال الجسد.

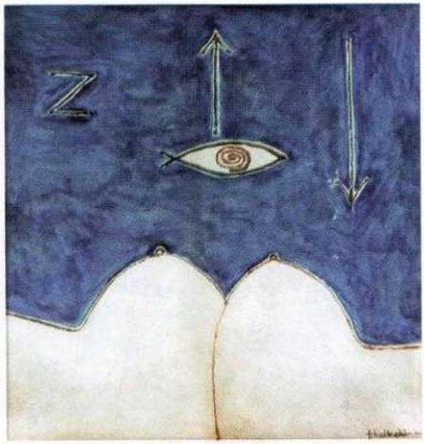


لوحة "الأيدي" لفريد بلكاهية

ومن جهة أخرى اشتغل الفنان بلكاهية كثيرًا على الجلد الذي كان ينسج فوقه ألوان مواده الطبيعية وكذلك على النحاس كمادة نبيلة وسامية.



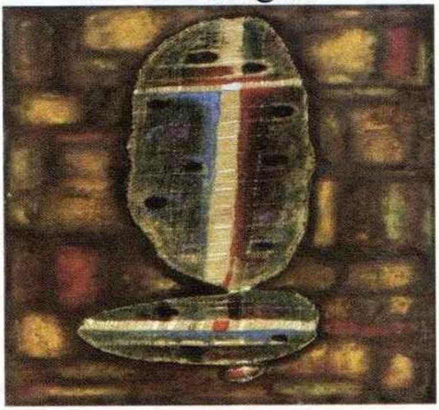
لوحة "ليل ونجوم" لفريد بلكاهية



لوحة "الليل الأزرق" لفريد بلكاهية

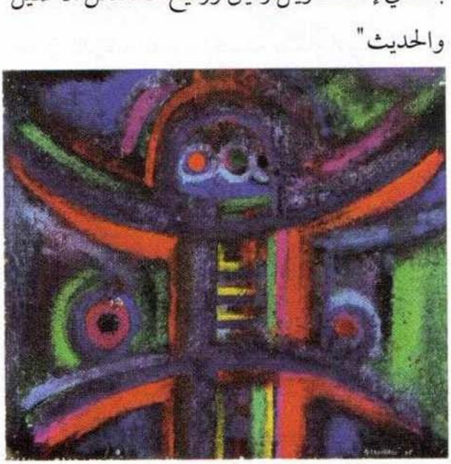
أحمد الشرقاوي: (1934-1967) الشغف بالعلامة:

بعد أن تعلم فن الخط على يد شيخ مشهور في بني ملال، انتقل أحمد الشرقاوي - هذا المنتسب إلى الطريقة الشرقاوية المغربية من جهة الأب وإلى قبيلة أمازيغية من جهة الأم - إلى باريس لولوج مدرسة مهن الفنون وسجل في شعبة الخط متلقيًا علوم وفنون الحرف والزخرفة والملصقات؛ ليشتغل بعدها في مجال التصميم الإشهاري هناك، قبل أن يحصل على منحة للدراسة في أكاديمية الفنون الجميلة بوارسو، حيث شكل اتصاله بالرسومات والبحوث الفنية مناسبة لتطوير أعماله الفنية والاغتناء بمفردات العلامة التي سيهتم بها لاحقًا. شكلت لحظة العودة إلى المغرب في 1961 - بالنسبة إليه - فترة شك وتساؤل ومراجعة للذات، سيكتشف بعدها عالم العلامات التراثية، وقام بدراسة رسوم الوشم المغربية الأمازيغية، وكذا زخارف صناعة الفخار ورسوم تزيين الزرابي التقليدية، فسرعان ما فكك بنى تلك العلامات ليدمجها في أعماله على هامش الإيحاءات التصويرية، مؤسسًا بذلك لغة تشكيلية خاصة به ذهبت بالبعض إلى اعتباره "فان جوخ" المغرب.



لوحة "النقاط" لأحمد الشرقاوي

توفي أحمد الشرقاوي عام 1967في زهرة العمر وهو لم يتعد الثالثة والثلاثين من عمره. كتب عنه الروائي المغربي الشهير الطاهر بن جلون ما يلي: "شغف الرسام المغربي أحمد الشرقاوي بالعلامة، وتشكل كل أعماله-التجريدية- قراءة لأجمل زرابي بلده في إعادة تأويل رقيق ورفيع لهذا الفن الأصيل والحديث"

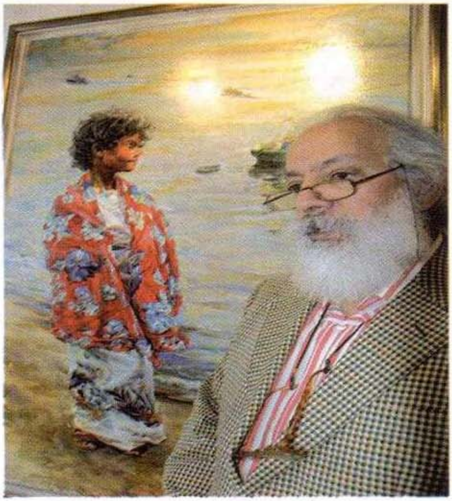


لوحة "علامات" للفنان أحمد الشرقاوي

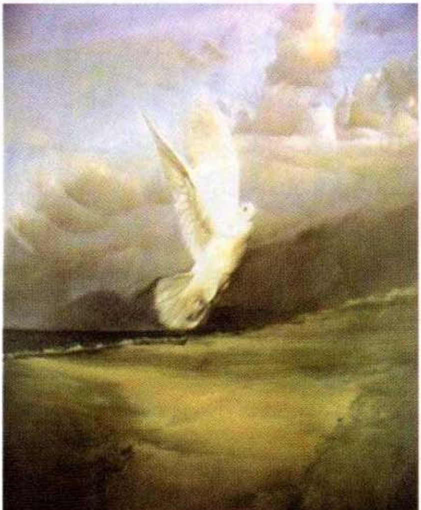
أحمد بنيسف: رسام الحمامة والأندلس

أحمد بنيسف سليل مدينة تطوان عاصمة الفنون المغربية وقاطن الحاضرة الأندلسية بإشبيلية، ولا يخفى على أحد الارتباط بين المدينتين من حيث إن تاريخها لصيق بتاريخ الأندلس، وهو ما يعيه الفنان جيدًا حين يؤكد أنه ليس مغربيًا ولا إسبانيًا بل أندلسي. مواضيع لوحات هذا الفنان الذي طبقت شهرته الآفاق - تشخيصية ذات نزعة واقعية وتتميز بحضور الحمام كعنصر مكمل في أغلب أعماله التعبيرية. حضور الحمامة البيضاء في جل لوحاته مهما اختلفت موضوعاتها يعتبر بشكل من الأشكال توقيعًا شخصيًا يميز أعماله التشكيلية. ويذكر هنا أن الحمامة البيضاء في المغرب لقب يطلق على مسقط رأسه مدينة تطوان التي ترعرع فيها وشرب فيها أولى كئوس الفن في مدرستها الفنية التي يدين لها المغرب بالكثير في مجال الفن.

واقعية أحمد بنيسف ممهورة أيضًا بالرومانسية والرمزية؛ إذ أعاد هذا الفنان للواقعية بعضًا من بريقها المنقضي، بعيدًا عن الأكاديمية والموضوعات الاستشراقية الراصدة لليومي. ويبني بنيسف لنفسه مجالًا بجانب المحرومين والمستضعفين مناصرًا للسلم والأمان، حيث يرصد الشخوص المهمشة والمجالات العتيقة. كما أن ثمة حمامة بيضاء في وضعيات متعددة تسهر على فضاءاته، محملة برسالة لها مدلولاتها المعروفة.

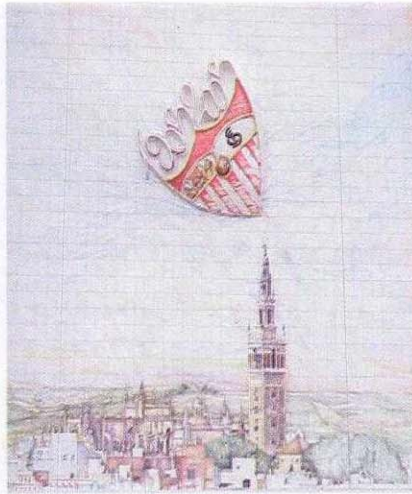


الفنان أحمد بنيسف



لوحة "الحرية" لأحمد بنيسف

يعد الفنان أحمد بنيسف الآن أحد رموز مدينة إشبيلية إلى درجة أن الاختيار قد وقع عليه سنة ليرسم لوحة الملعب الجديد لفريق المدينة الرئيسي وأحد أعرق فرق كرة القدم في إسبانيا..



لوحة حائطية لمدخل الملعب الجديد لفريق إشبيلية العريق التي أنجزها سنة **2005** الفنان المغربي أحمد بنيسف بمقاس **18** متر على **17** متر

عبد اللطيف الزين: من التجريد إلى التجريب

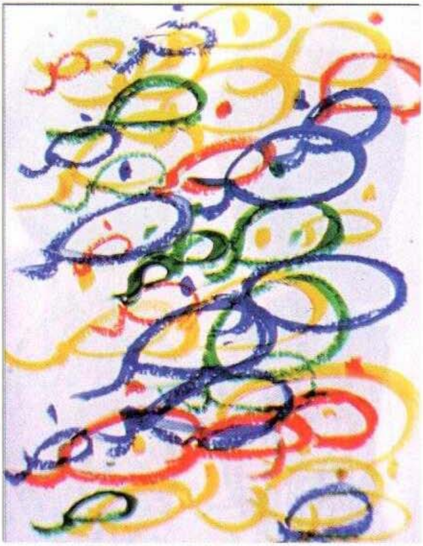
احتفلت دار الفنون بالرباط خلال سنة 2010 بذكرى خمسين سنة من إبداع الفنان المغربي العالمي عبد اللطيف الزين، حدث حضي بتغطية إعلامية وطنية ودولية مهمة تدل على قيمة الفنان وانتشاره.

يعد عبد اللطيف الزين المزداد سنة 1940 بمراكش أحد رواد الفن التشكيلي المعاصر في المغرب. بدا مساره في مجال الرسم منذ وقت مبكر؛ إذ افتتح تعليمه الفني في مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء بين 1960 ورحل بعدها إلى باريس لمواصلة دراسته في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة بين 1963 و1965. شارك خلال هذه الفترة في بعض المعارض الجماعية (1960) والفردية (معرضا تونس سنة 1964 ولوس أنجلوس سنة 1965). أما الحدثان المهمان المساهمان في ظهور وتميز الفنان فكانا هما: بينالي باريس وبينالي البرازيل سنة 1965،. خلال تلك البدايات كان الاشتغال التشكيلي للفنان الزين يدرج ضمن " عمل مشتغل على الألوان coloriste يسكنها جنس الشكل والحركة" على حد تعبير الناقد الفني عبد الرحمن بن حمزة.

وعلى غرار جيله من الفنانين أمثال جيلالي الغرباوي وأحمد الشرقاوي الذين ارتبط بهما - سيميل عبد اللطيف الزين إلى الأعمال التجريدية معتمدًا التقابلات الضوئية وقوة اللون وتأثيره الحاسم، فكانت لوحات (الضاد) أو تلك التي وسماها "لوحة ألوان"سنة 1962 "تشهد على المضمون والحساسية المتماسة". بعد ذلك سينتج أعمالًا بنفس النفس كما سيقدم أعمالًا شبه- تصويرية، مثل: "حركات الصلاة الأربعة" سنة 1964 و"المتسولون"سنة 1965 و"الكاتب العمومي" سنة 1970.كانت تلك اللوحات ذات أبعاد تعبيرية بارزة متأثرًا فيها بجماليات المدرسة الانطباعية.



حركات الصلاة الأربع لعبد اللطيف الزين



لوحة الضاد الشهيرة للفنان عبد اللطيف الزين

ستكون النصيحة التي قدمها له في باريس ناقد فرنسي حاسمة في تحديد مساره الناجح؛ إذ همس له بكون أوروبا مصابة بتخمة التجريد، وأن ما ينجزه من رسوم في هذا الباب لا تعدوكونها محاكاة لما سلف. ووجهه إلى أن يرسم بلده الأصلي بضيائه وألوانه مذكرًا إياه بما أنجزه عمالقة مثل: دولاكروا وماجوريل وبرتوتشي وماتيس من أعمال مستلهمين ضوء وألوان وثقافة المغرب. يقول عبد اللطيف الزين: " منذ ذلك الوقت اشتغلت على نقل الواقع المغربي، فشرعت في رسم الحياة اليومية مانحًا لألواني ختمًا مميزًا في الرسم".

كان الزين في المغرب في معرضه الأول بباب الرواح (سنة 1965) ينقل الواقع المغربي كما يثيره آنذاك بطريقة مستعجلة إلى درجة أنه شق الطريق من خلال واقعية اجتماعية حيث أثرت مواضيع البؤس والانحطاط الاجتماعي والانزعاج الاجتماعي والسياسي على بلاغته التشكيلية. ويمكننا الحديث هنا عن التزام تعبيري لشدة الأهمية التي كان يعطيها الفنان لقضية الشخصيات والمشاهد التي كان يرسمها، منخرطًا آنذاك في موجة الالتزام السياسي والاجتماعي للحركة التشكيلية.

عندما سيركز الفنان اختياره لاحقًا بنفس الروح للاشتغال على طقوس وروح فرق "كناوة" التقليدية في المغرب- التي تمزج في طقوسها ولياليها الروحانية بين التقاليد الإفريقية للعبيد التاريخيين في المغرب والنفس الإسلامي الصوفي وبعض التقاليد الأمازيغية العريقة-، فإنه سيتعلق بوصف التعبيرات الموجودة في طقوس الجذبة الكناوية كما تؤيدها التقاليد والذاكرة الشعبية المحلية.



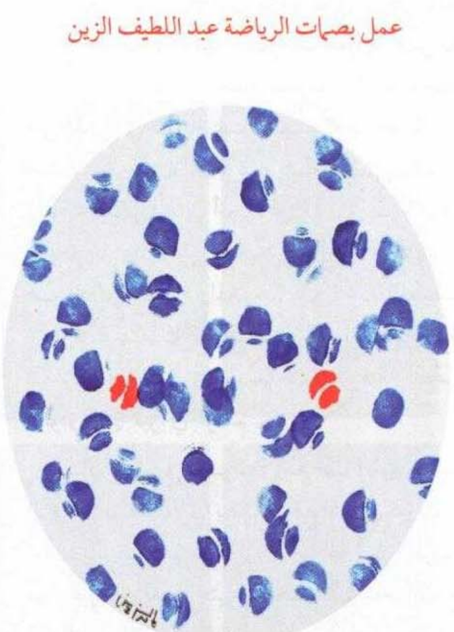


لوحتان لحفل مجموعات كناوة عبد اللطيف الزين

إن حدث "الترانس-آرت (Trans'art) أو"فن الجذبة" الذي سيخلقه سنة 1990 والذي قدم عرضه الأول في مراكش بحضور ما يناهز مائة وأربعين ناقدًا فنيًا وصحفيًا من مختلف البقاع، كما سيعاد تقديمه خلال المهرجان الدولي للقدس الرابع والثلاثين. جعل الفنان حركات أعضاء حلقات "الزار" الكناوية أدواتًا لرسم لوحات في الفضاءكما استغل ظاهرة الجذبة أو الفرش الحية من أجل إنجاز أعماله ذات البصمات المتكررة. وفي سنة 1992، سينظم الفنان الزين في مراكش وأكادير تظاهرة عمومية أخرى سماها " ألوان الجاز" (Colors of Jazz) وهو مفهوم يتاخم الترانس-آرت أو "فن الجذبة"، لكنه هذه المرة بحضور مشاهير من فناني الجاز الأمريكيين مثل سام كيلي، وبودي فيو، وجون بيتش تحت رعاية جمعية الأطلس الكبير. سنة 1994، سيكون "الترانس-آرت" قد عرف حظًا سعيدًا وازدهارًا مبهجًا من خلال عروض وطنية ودولية، كالحلقة الخاصة بالتلفزة اليابانية، والمشاركة في سنة المغرب بفرنسا وأربع عروض في باريس بمسرح تريانون "بصمات الرياضة" (دراجة، كرة مضرب، كرة قدم..) مرتفعًا بشكل من الأشكال بفكرة الأثر والمنفلت الزائل التي دشنها مع "فن الجذبة"إلى القمة، وناقل لها إلى سجل موضوعاتي آخر. "إنه إخراج أصيل على اعتبار أن كرة القدم أو كرة التنس أو كرة الجولف، أو أخدود عجلة الدراجة أو باطن الأحذية الرياضية، أو أرجل العدائين - لا تترك أبدًا على الأرض نفس الأثر ولا تسلك نفس الطريق..



عمل بصمات الرياضة عبد اللطيف الزين



لوحة بصمات كرة المضرب عبد اللطيف الزين

الشعيبية طلال: البدوية التي وصلت إلى العالمية



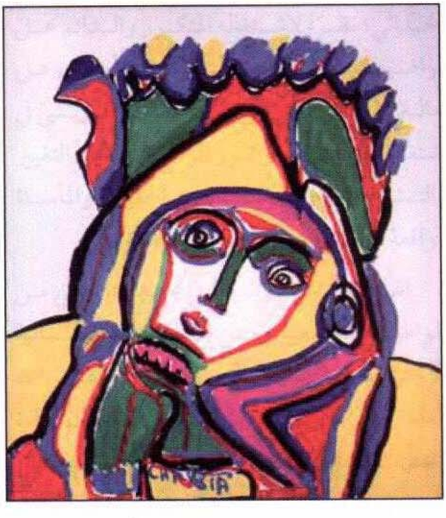
الفنانة الشعيبية طلال

امـرأة أميـة ترعرعـرت ونـشأت في الباديـة، واضـطرت للعمـل في البيوت لإعالـة أهلهـا، لكـن هاجسًا ما كان يؤرقها ويدفعها إلى الإخلاء بنفسها لتشكيل رسوم عفوية من خلال عناصر طبيعية، إلى أن انتبه نقاد غربيون إلى أعمالها الفطرية عندما كانت ترسـم بوسـائل بدائيـة مـن خـلال اسـتعمال الأزهـار والورد والعشب والتربة لتشكيل لوحات ذات عمق تـشكيلي وتعبـيري كبـير. التقطـت عيـون النقـاد والمهتمـين بـالفن هـذه الملقبـة بـ"بدويـة الفنـون"، فطبقت شهرتها الآفاق وصارت من أهم رموز الفن الفطري العـالمي. بلغت لوحاتها مستويات عليا في السـوق العالمية للتحف وروائع الأعـمال، رغـم أن بعض النقاد يعتبرون أن الاهتمام العالمي بها يعتبر نوعًا من تكريس الصورة النمطية عن عالم متخلف لا يعـدو أن يكـون فطريًـا لـيس إلا، وإن كـل جمالـه وجماليته يكمن في كونه بدائيًا بامتياز.

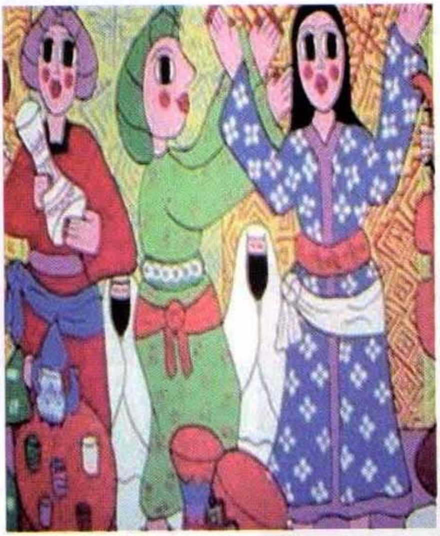
يقـول عنهـا الفنـان التشكيلي أحمد جاريـد: إنهـا تعتبر مـدخلًا أساسيًا للفن التشكيلي المعاصر منذ منتصف القـرن الـماضي، حيـث كانـت مـن الـرواد الأوائل الذين اقتحموا المتاحف الدولية وصـالات العرض المرموقة في العالم، كما أن أعمالها توجد حاليًا ضـمن المجموعـات الفنيـة لـدى عـدد كبـير مـن المـنظمات الدوليـة والمتـاحف الـشهيرة وكبـار مقتنـي اللوحـات في العـالم. تميـزت الـشعيبية كـذلك بكونهـا الوحيدة التي أسالت الكثير من الحبر حول تجربتها وحـول مـا يـسمى بـالفن الفطـري وظلـت تطـرح باستمرار إشكالًا فنيًا عميقًا على مستوى التكوين وعلى مستوى اللون والمرجعية ".



لوحة "مصلح الدراجات" للفنانة الفطرية العالمية الشعيبية طلال



"المفكر" الشعيبية طلال



"العرس" الشعيبية طلال

لوحة وفنان

محمد الدريسي: (1946 ـ 2003)

رسام الموت وغرابته التي لا تقهر



الرسام والنحات محمد الدريسي

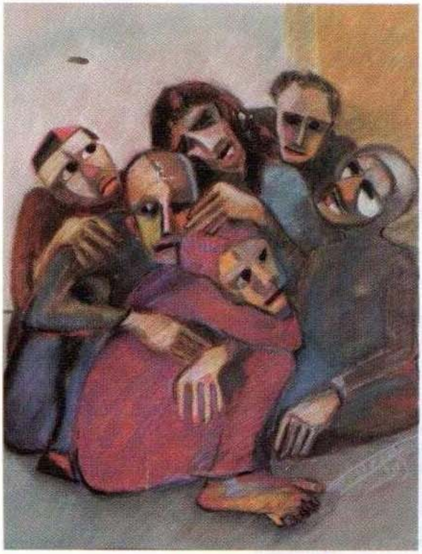
اشتهر محمد الدريسي بلقب "فنان الشعب"؛ لتخصصه في رصد حالات الوجوه الشعبية والمهمشة. ولد محمد الدريسي عام 1946 وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة الشهيرة بمدينة تطوان مسقط رأسه، ويعد واحدًا من الرعيل الأول من رواد الفنانين المغاربة خريجي هذه المدرسة ثم التحق بالمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس ومدرسة الفنون ببرشلونة مرورًا بالمدرسة العليا للفنون ببروكسيل قبل انتقاله سنة 1980 إلى نيويورك للدراسة بمدرسة الفنون المرئية..

تتوسط لوحات الفنان المغربي الراحل محمد الدريسي صاحب الفن التعبيري -أو ما سماه بعض المهتمين بالفن التشكيلي بالمدرسة "التعبيرية الاجتماعية" - وجوهًا هائمة، اشتغل الفنان على ملامحها أكثر من عمله على رسم أشكال غير محددة المعالم والأطراف. يعتبر محمد الدريسي رسامًا "للوجوه المرعبة المقنعة والأجساد المنكسرة المنهكة". وتكمن جمالية أعماله في ضبطه التام لتعابير ملامح الشخوص التي يرسمها، وأيضًا في تنوع تقنيات اشتغاله واختلافها؛ إذ اعتمدت أعماله على الجبس والورق والحديد والخشب لاختزان أحاسيسه المتلاطمة وجغرافية روحه المنكسرة. رحلة محمد الدريسي في ملامح الإنسان المغربي واعتماده على تقنيات معاصرة مع الحفاظ على الأصالة في أعماله - جعله يصنف ضمن تيار ما بعد الحداثي؛ نظرًا لاشتغاله المتكرر والدائم على مواضيع اجتماعية وانعكاساتها على الأوجه وعلى حالة الأجساد التي يرسمها. يعتمد الدريسي في اشتغاله على الوجوه وصور الواقع على مبدأ التغيير والتشويه في بحث عن رصد الحقيقة والمأساة الواقعة خلف الانسجام والفرح الظاهرين.

اغترف الرسام والنحات محمد الدريسي من المواضيع الشعبية ومن السلوكات الإنسانية الاجتماعية في الشارع والسوق وبعض الفضاءات العامة التي كان يتردد عليها، واحترف الفنان قراءة القسمات الشاحبة لأناس على حافة المجتمع، وانتقل الدريسي في أعماله من عنف الحياة إلى عنف الموت والوجوه المرعبة، ويتجلى ذلك بوضوح في الأقنعة

الجنائزية وصناديق الوجوه القاتلة، كما في تلك الأجسام الشبحية الهزيلة والنظرات المذعورة والعيون الزائغة والوجوه المرقعة. خلاصة القول، تبرز لوحات الدريسي تلك البشاعة المعممة المدفوعة إلى أقصى الضيق ومنتهى البأساء.

الجسد في لوحات الفنان الدريسي سطح متعدد، لكل عضو تشكيله ودلالته في حين يصير معه الوجه قناعًا يقترب من المحيا الحيواني. هذا السطح قلما يستقيم، والألوان تنحو اعتباطية خالصة وحية مما يعطي للوحاته لمسات المدرسة الوحشية (fauvisme) في التشكيل من خلال تصوير لشخوص مأتمية ولمشاهد القيامة ونهاية العالم التي يكمن معناها تحديدا في مجاورتها للموت، ربما كانت حكمتها أنه -بغض النظر عن المأساة الكامنة- فإن جمال هذا العالم يكمن في ما يقدم نفسه عادة على أنه بشاعة.



لوحة "شخوص" للفنان محمد الدريسي